Lucio d'Ambra
Il cinema

2 0 5 0 2

Bianco & Nero

Edizioni
B&N

Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002

Direttore responsabile
Lino Micciché

Redazione
Stefania Parigi

Segreteria di redazione
Caterina Cerra

Progetto grafico
Altocontrasto-Roma

Impaginazione
M. Romana Nuzzo

Per questo numero ringraziamo
Susanna Biadene, Gianni Fantoni, Laura Gaiardoni, Ornella Mastrobuoni, Maria Orsini e il personale dell'Emeroteca e delle sale Periodici e Consultazione della Biblioteca Nazionale di Firenze

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352
Registro degli operatori di comunicazione-ROC n. 6388

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949

ISBN 88-317-7936-2

In copertina
Mira Terribili e Luigi Serventi ne *Le mogli e le arance* (1917) di Lucio d'Ambra
elaborazione grafica di M. Romana Nuzzo

SOMMARIO 5/2002

LUCIO D'AMBRA
IL CINEMA
a cura di Adriano Aprà e Luca Mazzei

Il regista-sceneggiatore

Il critico e il teorico

Questo numero monografico di «Bianco & Nero» viene realizzato in occasione del restauro da parte della Cineteca Nazionale de Le mogli e le arance *(1917), uno dei pochissimi film dambriani sopravvissuti, e quello che più conferma lo stile di questo autore così come lo descrissero i contemporanei.*

Ne abbiamo approfittato per ampliare la ricerca su d'Ambra ai suoi scritti sul cinema. Nel ripubblicare quelli più significativi, fra cui alcune sceneggiature, necessariamente abbiamo dovuto fare i conti con limiti oggettivi di spazio, che ci hanno fra l'altro impedito di riproporre anche la critica d'epoca su d'Ambra.

Abbiamo comunque escluso, sempre per ragioni di spazio ma anche perché più facilmente reperibili, gli scritti di e su d'Ambra di epoca sonora, per i quali rimandiamo alla bibliografia.

Nel ripubblicare i vari testi abbiamo adottato alcuni criteri redazionali: d'Ambra è sempre scritto con la "d" minuscola, come lui si firmava, anche se sulla stampa risulta varie volte con la "D" maiuscola; i titoli dei film e delle opere letterarie sono uniformati alla grafia più attendibile, e sono sempre in corsivo; i titoli di riviste e giornali sono sempre in tondo fra caporali; sono stati eliminati virgolette e corsivi ridondanti (ad esempio per le case di produzione, le cui denominazioni sono state uniformate); è stato mantenuto il corsivo per le parole straniere (eccetto film, filmi *e* films*) quando impiegato nell'originale o è stato introdotto quando tali parole apparivano evidenziate fra virgolette; sono stati corretti palesi errori di stampa, modificate alcune parole dalla grafia desueta, nonché aggiunte o tolte virgole per motivi di chiarezza; abbiamo cambiato a volte i titoli degli articoli ripubblicati, ma abbiamo sempre riportato nella fonte il titolo originale.*

Le immagini provengono da fotogrammi tratti dalle copie della Cineteca Nazionale (per quanto riguarda Le mogli e le arance *e* L'Illustre Attrice Cicala Formica*) e dalla collezione di Vittorio Martinelli (eccetto quelle de* L'arcolaio di Barberina, *fornite dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, e quelle di opuscoli e riviste, ricavate da riproduzioni fotografiche degli originali).*

Ringraziamo per la preziosa collaborazione Vittorio Martinelli, Riccardo Redi e il Museo Nazionale del Cinema. (a.a., l.ma.)

Lucio d'Ambra ritrovato
Le mogli e le arance e *L'Illustre Attrice Cicala Formica*

Adriano Aprà

Come introduzione

Nel mare ignoto del cinema muto italiano[1] sono rare le opere che viste oggi, fuori dalla riverenza archeologica, si impongano per le loro qualità estetiche. Il lavoro di indagine storica condotto da studiosi quali Vittorio Martinelli, Aldo Bernardini, Riccardo Redi e Gian Piero Brunetta, che hanno prolungato e approfondito dopo anni di purgatorio le ricostruzioni di pionieri come Maria Adriana Prolo, Roberto Paolella e Vico D'Incerti, e il riemergere recente di titoli ritenuti perduti grazie allo scavo certosino di cineteche italiane e straniere, hanno certamente gettato una luce nuova su quegli anni oscuri, consentendo di fondare ogni indagine futura su solide basi storico-filologiche. Tuttavia, contrariamente a quanto era avvenuto negli anni '70 con la riscoperta del cinema sonoro d'anteguerra, stimolata da un entusiasmo cinefilo che ha prodotto successivamente un approfondimento storico, non mi sembra che fino ad ora, per quanto riguarda il cinema muto italiano, ci si sia sforzati di andare oltre i dati per analizzare esteticamente la qualità dei testi[2]. Questa riluttanza si giustifica forse perché lo sforzo richiesto dalla ricerca delle informazioni rischierebbe la frustrazione se confrontato subito con la povertà qualitativa dei film, mettendo a dura prova la pazienza degli studiosi. Così, ci si rifugia nella filologia per evitare di affrontare gli spinosi problemi che pone un "piacere del testo" il più delle volte inesistente; ci si accanisce a sezionare un cadavere che ha ben poca speranza di tornare in vita, nonostante egregi restauri e proiezioni orchestrate dal vivo.

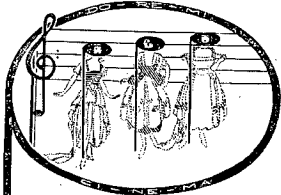
Tra ciò che sono riuscito a vedere, certo assai meno di quanto hanno visto gli specialisti (ma da loro mi sono pervenuti scarsi segnali convincenti di titoli da rivalutare), ben poco mi sembra meritare un'attenzione che non sia meramente storica. Limitandomi ai medio e lungometraggi: *Ma l'amor mio non muore!* (1913) di Mario Caserini (o della stilizzatissima e "giapponese" Lyda Borelli?); *Tigris* (1913) del francese Vincent Dénizot (con sorprendenti e funzionali trucchi attribuibili al geniale catalano Segundo de Chomón, di passaggio anche lui in Italia); naturalmente *Cabiria* (1914) di Piero Fosco (ovvero del più che *producer* Giovanni Pastrone), che ha però il demerito, per così dire, di costituire, assieme al precoce punto d'arrivo, anche la fine qualitativa del kolossal muto all'italiana; *Cenere* (1917) di Febo Mari (e Arturo Ambrosio jr.), che non reca traccia dell'estetismo provinciale del regista messinese, e deve invece tutto all'ascetismo sublime, e pensato per il cinema, di Eleonora Duse; *Fior*

di male (1915) e *Malombra* (1917) di Carmine Gallone, entrambi con Lyda Borelli, e *Tigre reale* (1916) di Pastrone, con Pina Menichelli (più de *Il fuoco*, 1915, della medesima coppia), deliranti esempi, fra i titoli sopravvissuti, di quella *diva dolorosa* alla quale è reso un omaggio anche troppo partecipe dall'olandese Peter Delpeut nel suo omonimo film di montaggio del 1999, in cui dimostra fra l'altro, certo involontariamente, che isolando le sequenze dal contesto si decanta ciò che, vedendo il film intero, lascerebbe assai a desiderare. Quanto alla terza diva, Francesca Bertini, mi sembra meno portata delle colleghe a stravolgere il realismo, più attrice "moderna" in questo senso, e preferibile comunque, sia pure con moderato entusiasmo, nel metafilm autoriflessivo *Mariute*, 1918, di Eduardo Bencivenga o in *Marion, artista di caffè-concerto*, 1920, di Roberto Roberti che nel sopravvalutato *Assunta Spina*, 1915, di Gustavo Serena. Riprendendo l'elenco: *Napule... e niente cchiù* (1928) di Eugenio Perego, con Leda Gys, tardo film napoletano pieno di trascinante vitalità, che nulla ha a che spartire con i troppo famosi filmetti di Elvira Notari e compagni; infine, ma siamo già alle soglie del parlato, il frammento sopravvissuto della prima bobina di *Sole* (1929) di Alessandro Blasetti e *Rotaie* (1930) di Mario Camerini, conservato sia nell'edizione muta che in quella sonorizzata.

Fra tutti questi titoli si impone, a mio giudizio, il recentemente restaurato *Le mogli e le arance* (1917) di Lucio d'Ambra (tornerò sull'attribuzione della regia), che – assieme al mediometraggio *L'Illustre Attrice Cicala Formica* (1920), restaurato nel 1987 dall'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, a lui attribuito come regia dalle fonti d'epoca – conferma pienamente quanto già detto dai contemporanei di questo letterato prestato al cinema, poi ribadito negli anni '30, infine rievocato da più parti, anche di recente, ma in assenza pressoché totale di prove testuali. Bisogna dire, infatti, che della vasta e multiforme filmografia di d'Ambra, dove si mescolano regie, supervisioni, soggetti, sceneggiature e adattamenti, ciò che è visibile, a parte i titoli citati, contribuisce poco o nulla a rendere conto del suo stile, tutt'al più delle sue intenzioni, seguite in minima parte o tradite dai vari registi. Né la parte iniziale sopravvissuta de *La signorina Ciclone* (1916) di Augusto Genina (soggetto e co-sceneggiatura di d'Ambra) né *Carnevalesca* (1918) di Amleto Palermi (soggetto e sceneggiatura), che pure hanno qualche ambizione, lasciano trasparire eventuali qualità del contributo dambriano; tantomeno i mediocri *Effetti di luce* (1916) di Ercole Luigi Morselli e Ugo Falena (soggetto) e *La fine dell'amore* (1920) di Gian Bistolfi (adattamento)[3]; resta la speranza di trovare qualche riprova in *La chiamavano "Cosetta"* (1917) e *Papà mio, mi piaccion tutti!* (1918), entrambi di Eugenio Perego (soggetto e sceneggiatura), e *La falsa amante* (1921) di Carmine Gallone (sceneggiatura e supervisione) conservati ma non ancora preservati dalla Cineteca del Comune di Bologna (il secondo solo in frammento), e in *Due sogni ad occhi aperti* (1920, regia) e *La principessa Bebè* (1921, regia, ma secondo alcune fonti adattamento per la regia di Gallone) recentemente restaurati dalla George Eastman House, ma che non ho ancora visto[4].

Per una riforma del cinema italiano

Finora solo *Le mogli e le arance* e *L'Illustre Attrice Cicala Formica* confermano, come si è già accennato, la leggendaria originalità dello stile dambriano. Ultimamen-

te si è assistito, come si è detto, più che a un'indagine stilistica sui testi sopravvissuti, a una ricerca di tipo storico-filologico, che non si è avventurata in giudizi estetici[5].

Ciò che però non è stato ancora evidenziato, e che la nostra antologia di scritti testimonia, è che il miglior critico di d'Ambra è stato lui stesso. I critici dell'epoca (i vari Lega, Ugoletti, Piccioli), pur entusiasti, colgono solo la superficie dei suoi film, e quando li apprezzano si limitano a ripetere le definizioni date sul proprio cinema dallo stesso regista (anche per questo, oltre che per severe limitazioni di spazio, abbiamo rinunciato a ripubblicare questi testi critici). Dal suo primo contatto con un set (*Salomè* di Ugo Falena, 1910) al suo *"Credo" cinematografico* (1919-20), dall'attenzione al contributo delle varie arti all'individuazione dei registi maggiori, Gallone e Genina, alla denuncia dei mali artistici e industriali del nostro cinema, d'Ambra si avvicina alla settima arte attraverso un lento apprendistato, guardandosi attorno, anche all'estero; capisce così molto bene perché, continuando a fare teatro filmato, il cinema italiano sia rimasto indietro, e come ci sia bisogno di rimediare; vede le potenzialità del cinema, coacervo di tutte le arti, nel contributo della fantasia: non solo negli intrecci, comunque stilizzati e irreali, ma nel ritmo del montaggio, nel taglio dei "quadri" (cioè delle inquadrature), nella libertà della costruzione narrativa, nell'impiego di trucchi, ma pur sempre girando spesso in ambienti reali. È, in questo, coevo del "*fantastique* della realtà" che attira un Feuillade o un Murnau. Ma gira per lo più commedie, velate casomai da sentimento. È allora inevitabile il paragone con Lubitsch, che d'Ambra ha presumibilmente anticipato in certi tratti stilizzati, con in più a momenti un gusto del rondò che fa pensare a Busby Berkeley.

Del resto il positivo nitrato de *Le mogli e le arance* si trovava al Filmarchiv Austria (*Himmlische Orangen*, cioè "Arance celestiali", senza altri titoli di testa e con le didascalie in tedesco); benché si tratti di una copia lavoro (per esempio, le didascalie sono quasi sempre ripetute due volte con un diverso stile grafico, per lasciare al compratore la scelta), si può dedurre dal nome del distributore scritto su una didascalia, Rheinthalerfilm (cioè Film Valle del Reno), che questi avesse fatto da intermediario per una possibile rivendita del film nei paesi di lingua tedesca, essendo difficile, in tempo di guerra fra Italia e Austria, ipotizzare un rapporto diretto. Anche se il film risulta essere uscito solo in Austria il 23 agosto 1918 (ma non in Germania e non so in Svizzera), nulla esclude che Lubitsch possa averlo visto in visione privata, e se non questo, *Il Re, le Torri, gli Alfieri*, le cui foto, come i fotogrammi de *Le mogli e le arance*, non possono non rimandare a *Die Austernprinzessin* (1919), *Die Puppe* (1919), *Die Bergkatze* (1921). Non voglio approfondire questo paragone. Resta il fatto che d'Ambra si presenta sulla scena cinematografica italiana avendo ben chiaro che si deve fare un cinema al livello delle cinematografie straniere, se possibile con più cultura e coscienza della novità estetica e delle potenzialità del mezzo. Rispetto al monolitico panorama italiano, poi, d'Ambra appare non solo come un innovatore ma quasi come uno sperimentatore.

Ha lasciato eredi d'Ambra? Né Genina né Gallone, i registi che più gli erano vicini sul lavoro, sembrano aver adottato il suo stile moderno. Qualcosa di dambriano c'è senza dubbio nella fantasiosità di certe commedie dei telefoni bianchi, coi loro bianco-neri esasperati, e forse in particolare nel gusto per le simmetrie dello sceneg-

giatore (e commediografo) Aldo De Benedetti e nel sapore di irrealtà di certe commedie di Nunzio Malasomma. Ma in sostanza l'esperienza di d'Ambra resta isolata in un cinema, come quello italiano, che ha quasi sempre privilegiato la linea classica dello stile e relegato ai margini gli sperimentalismi (compresi quelli "estremi" del neorealismo rosselliniano e zavattiniano).

Le mogli e le arance

Il racconto è costantemente, direi metodicamente, interpolato da deviazioni o digressioni rispetto a un intreccio che, per quanto "inventato", può essere così riassunto secondo canoni di coerenza e verosimiglianza narrative:

> *Primo atto* (15'). Roma, ai giorni nostri. Il giovane marchese Marcello (Luigi Serventi) risente della propria vita oziosa e dissipata. Il medico gli consiglia di passare un mese «alle acque» per curarsi «un disturbo nervoso». Marcello si fa convincere malvolentieri. In effetti, quando arriva all'albergo termale lo trova pieno di vecchi che lo annoiano, nonostante la presenza di una simpatica coppia di anziani. «Ma ci sono, per fortuna, le figliuole», una ventina di ragazze guidate nei loro divertimenti dal barone Sanglot (Paolo Wullmann), un uomo in età, corpulento ma elegante. Marcello, che in precedenza aveva snobbato le ragazze («ragazze di provincia!» aveva detto fra sé e sé, abituato com'era a ben più interessanti "donne di città"), si fa convincere dal barone a frequentarle. *Secondo atto* (19'). Un giorno il barone racconta alle ragazze e a Marcello la leggenda delle arance: volendo creare, fra le altre, la «calamità matrimoniale», l'Eterno Padre decise di mettere il destino di uomini e donne in delle mezze arance; solo le due metà che combaciassero perfettamente, caso raro, avrebbero garantito la riuscita del matrimonio. La leggenda viene subito messa in pratica. Ma nessuna delle ragazze ha la mezza arancia giusta per Marcello, salvo la più giovane, Caterinetta (Mira Terribili), che però non sta al gioco e nasconde la propria metà. *Terzo atto* (12'). Dimenticata la leggenda, Marcello si diverte a corteggiare le

varie ragazze, che però al momento opportuno non ci stanno e gli fanno guerra. Preoccupato della situazione, scrive agli amici di città, che decidono di intervenire. *Quarto atto* (10'). Marcello, che adesso ha concentrato l'attenzioni su una "bruna" e una "bionda", confida i propri problemi ai tre amici, quindi li presenta al gruppo delle ragazze. Il barone racconta anche a loro la leggenda delle arance. Messo alle strette dalle due ragazze, Marcello decide di fuggire. In sua assenza, Caterinetta confida le proprie pene al barone, mentre i tre amici corteggiano altrettante ragazze. *Quinto atto* (17'). Marcello ha nostalgia delle ragazze e decide di tornare. Ma trova le due ragazze prescelte fidanzate con gli amici, e ancora non si è accorto che è Caterinetta ad amarlo veramente. Allora interviene il barone che, con uno stratagemma, fa cadere la benda dagli occhi di Marcello, e tutto finisce in un matrimonio collettivo, il cui futuro però resta incerto.

Benché questa vicenda sia condotta con insolito brio, movimentata da sequenze alternate o parallele, ciò che la distingue da altre commedie sentimentali analoghe sono le "digressioni". Esse rispondono a varie tipologie:

– le inquadrature di apertura e di chiusura, che incorniciano l'intera vicenda;

– l'anticipazione, o prolessi, o *flash-forward*, con cui Marcello si immagina ciò che lo aspetta alle terme, e che puntualmente si verifica;

– le metafore («Filemone e Bauci» e «cani e gatti»; la «primavera» di Marcello e l'«inverno» del barone; l'inserto delle mezze arance che non combaciano; l'asino di Buridano; la pesca dei mariti);

– l'illustrazione della leggenda delle arance, con Dio Padre e gli angeli (piuttosto diversa da com'è in sceneggiatura);

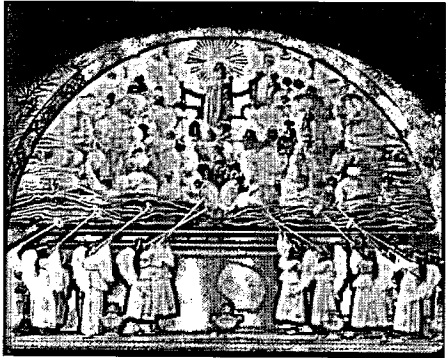
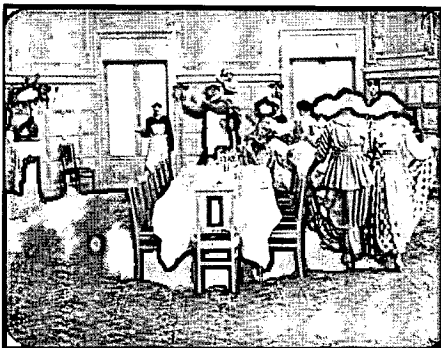
– i sogni ossessivi (Marcello circondato dalle ragazze; Marcello col barone in barca a cercare col canocchiale la giusta metà; Marcello seduto sulla panchina che vede gli amici portargli via le due ragazze);

– le sequenze a episodi, come avrebbe detto Metz («la giornata del giovane marchese Marcello»; «la leggenda delle arance ha fatto strada»);

– le visualizzazioni di pensieri (Marcello che ha nostalgia delle ragazze);

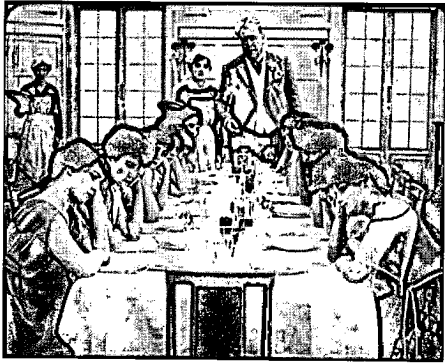
– l'inserimento di elementi metaforici in quelli reali (il matrimonio collettivo, con gli angeli-putti che incatenano gli sposi con ghirlande di fiori e poi con vere catene).

Colpisce la disinvoltura con cui d'Ambra gioca con le possibilità narrative del cinema, quasi volesse sperimentarle compilandone un catalogo, a uso proprio e forse anche come suggerimento per altri. Colpisce inoltre il fatto che queste digressioni fioriscano, per così dire, dal terreno di coltura costituito dalla vicenda "realistica", stilizzata però al punto da non produrre discordanze; anzi, è normale che l'inserto anomalo confluisca naturalmente nel racconto reale, come nel *flash-forward* dei vecchi o nella sequenza a episodi che si conclude con l'auto che sfreccia nella strada piena di bambini. D'Ambra ci vuol dire che fra "sogno" e "realtà" non c'è gran differenza, e che il cinema, se parte da elementi realistici (fotografici), come le riprese senza trucchi in esterni, e spesso in interni, deve alleggerirli con la fantasia, ricorrendo ai trucchi della tecnica (dal montaggio alle sovrimpressioni).

Del resto quello a cui assistiamo è, senza che venga dichiarato esplicitamente (ma vi si allude con la prima e l'ultima inquadratura), un "teatrino", antitetico al "teatro filmato", col barone quale gran marionettista, o gran sacerdote che agisce per conto di

10

Dio Padre (come riconoscono le ragazze quando gli mettono in capo il triangolo divino), che muove le fila della vicenda (e i fili con cui le ragazze pescano i mariti, e uno di essi da marionetta diventerà il fantoccio che scioglierà l'intreccio), e che di quando in quando ammicca allo spettatore. In altre parole, il barone è il *metteur en scène*, che agisce per conto di d'Ambra (che a sua volta, ma solo attraverso le didascalie non dialogiche, commenta la vicenda). Il modo in cui egli viene introdotto nel film è sintomatico: prima di entrare in scena nella "commedia reale" (quando si presenta al tavolo in cui Marcello gioca a domino con «Filemone e Bauci»), lo vediamo, presentato da una didascalia del "narratore" («vieux marcheur alla moda del Secondo Impero»), dentro il *flash-forward* di Marcello: ma all'aperto, sullo sfondo di un'alta siepe (e non davanti a un irreale fondo nero come gli altri vecchietti evocati), con un braccio femminile che esce maliziosamente di campo a sinistra, e che rimanda a quello che spegne la luce alla fine della «giornata del giovane marchese Marcello»; poi, dopo il «primo contatto con l'ambiente» (in cui Marcello non nota che gli è seduto accanto sulla terrazza in cui pranzano), il barone torna ad inserto, fuori dalla continuità narrativa, mentre scherza con le ragazze poggiate (come arance) sui rami di un albero. Si produce così una catena di collegamenti: Dio Padre➤*metteur en scène*➤Marcello➤barone➤ragazze, che già danno a tutta la vicenda il sapore di un rondò; o diciamo di un *musical*, anche se nulla sappiamo della musica che può avere accompagnato il film (ma conosciamo le idee di d'Ambra sul rapporto fra cinema e musica).

Le mogli e le arance è ricco di rime interne e di simmetrie che lo imparentano con la commedia musicale, o forse meglio con l'operetta. Venti (dice la sceneggiatura) sono le ragazze che in fila, in cerchio, in quadrato "giocano" all'unisono all'aria aperta o nella sala da pranzo riservata; tre le ragazze che Marcello corteggia (poi due) e tre quelle che gli amici gli sottraggono (poi due); le coppie di vecchi evocate nel *flash-forward* tornano varie volte, fino a rivelarsi come i genitori (anche se sembrano nonni) delle ragazze protagoniste (e Filemone e Bauci, solo alla fine, come i genitori di Caterinetta); ecc. ecc.

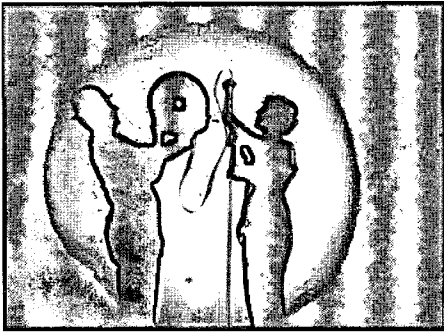
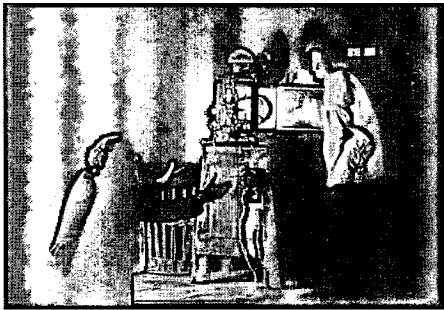
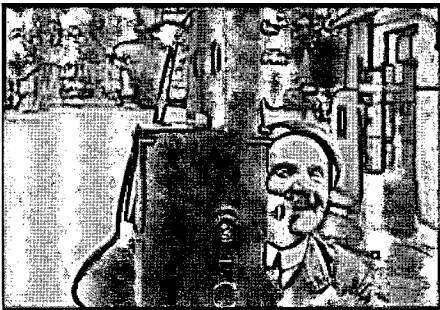
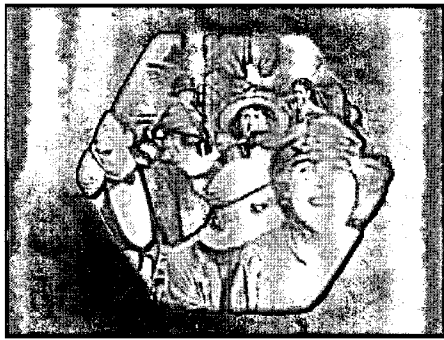
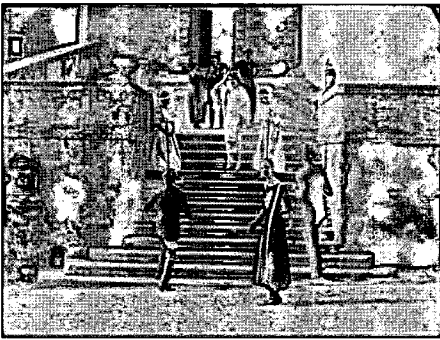
L'universo di questo film (come in genere, immagino, quello di altri film di d'Ambra) è compatto. Dopo le prime inquadrature della «giornata del giovane marchese Marcello», nelle quali abbiamo agio di riconoscere Roma, e dopo il *camera-car* sul paesino, dove si presume si trovi l'albergo, il film compone un piccolo mondo a parte, concluso in se stesso, in cui tutto è possibile grazie alla fantasia, in cui l'esterno preme solo per mano di Dio Padre, e in cui viene sospesa l'incredulità dello spettatore, che si lascia incantare da simili *chinoiseries* («je sais bien, mais quand-même...» potrebbe dire uno psicoanalista di questo film dove si cura allegramente «il disturbo nervoso» del protagonista; «non è vero ma ci credo» tradurrebbe Eduardo).

Il cesello si concentra in particolare sui costumi di Caramba, che giocano su bianchi e neri esaltati dalle «stilizzate isocronie», come le definisce d'Ambra, dei movimenti (anche se questi bianchi e neri vengono un po' attenuati dalle colorazioni). Nello stesso tempo, la recitazione degli attori, quando non è "cantata" o "ballata", ritrova facilmente la naturalezza espressiva, al punto da trasmetterci la singolare sensazione di un film fatto in casa. Fare un film è per d'Ambra come fare una scampagnata fra amici, o un film amatoriale, sia pure nel regno della fantasia. Si ha sempre l'impressione dello

"scherzo" da non prendere troppo sul serio, se vogliamo dell'arte per l'arte, dove la distanza tra messa in scena e improvvisazione, tra il film e il suo farsi è ridotta al minimo (ma come saranno stati i melodrammi di d'Ambra, di cui cogliamo qualche accento dalla sceneggiatura di *Ballerine* e da alcune trame?).

Eppure siamo lontani dal "documentario". La virtù forse maggiore del film sta nella ricca articolazione dei piani (da primissimo piano a campo lunghissimo), anche all'interno della stessa scena, e nel montaggio variegato, inventivo e veloce, che collocano *Le mogli e le arance* non solo agli antipodi del così "teatrale"e statico cinema muto italiano ma anche, con ogni probabilità, in anticipo o almeno in linea rispetto al miglior cinema straniero di quegli anni. D'Ambra è il cineasta del ritmo più che della melodia: sa comporre in armonia servendosi delle dissonanze.

L'Illustre Attrice Cicala Formica

Tutte queste qualità sono confermate dall'unico altro film "dambriano" per ora visibile, che impiega in più, perfino in panoramica, i mascherini alla maniera di Lubitsch (stavolta forse c'è stata un'influenza all'inverso). Ne *L'Illustre Attrice Cicala Formica* è esplicito ciò che ne *Le mogli e le arance* era implicito. Il mondo reale e il mondo della fantasia sono uniti dal cinema. La protagonista (Lia Formia, che conserva i tratti dell'antidiva, dell'attrice domestica) vuole darsi al cinematografo ma incappa nelle disavventure della tecnica, che rovinano "il film dentro il film" ma danno vivezza e inventiva a quello vero. Questo mediometraggio (forse, come sembrano an-

nunciare le didascalie finali, da programmare accoppiato a un seguito con «rivincita» che non è stato realizzato) è quasi un commento parodico al film precedente, oltre che la parodia di un modo di far cinema che prelude agli imminenti anni di crisi: si può girare un film che conservi la disinvoltura di quelli amatoriali, ma ci vuole un po' di tecnica, quella che d'Ambra dimostra di possedere in abbondanza.

Se la descrizione dell'ambiente borghese tende alla deformazione comica, quella del cinema ha tutta l'aria di voler conservare un valore documentario, per non dire didattico: vediamo come ci si prepara a recitare; come si prova in costume senza macchina da presa; come ci si procura i finanziamenti; come si dà pubblica lettura della sceneggiatura (di un film diverso rispetto al dramma romano-antico previsto inizialmente); come si avvolge in macchina la pellicola (dove l'istruttore è presumibilmente il vero operatore del film); come si piazza la macchina da presa per totali e primi piani; come si gira; perfino, sia pure in *silhouette* e allusivamente, come si monta "a occhio" (senza moviola, tenendo in mano la pellicola); infine come si proietta. Ma il film è stato girato tutto a rovescio, come viene puntigliosamente spiegato, sicché il dramma moderno si trasforma in comica, tornando ad essere ciò che risultava durante le prove in costume.

Sia ne *Le mogli e le aranche* che ne *L'Illustre Attrice Cicala Formica* la morale sembrerebbe ricondurre i protagonisti nell'ordine borghese: il matrimonio, la rinuncia ai sogni di gloria. Ma quest'ordine è in realtà sovvertito dallo stile; la "forma" s'incarica di dirci che "tutto è possibile", se il sogno lo si prende sul serio, se cioè il cinema, mezzo "meraviglioso", diventa un gioco ragionato.

L'Illustre Attrice Cicala Formica, firmato da d'Ambra come regista, mi fa ritenere, per le evidenti analogie stilistiche (ritmo, articolazione dei piani, taglio delle inquadrature, inventiva fantasiosa delle situazioni), che anche *Le mogli e le arance* (e forse alcuni dei film dambriani firmati da altri) debba essergli attribuito come regia: se non di nome, di fatto. È vero che le locandine dell'epoca ne danno la responsabilità al protagonista, Luigi Serventi (definito «direttore artistico», «direttore di scena», «messa in scena di», a volte in coppia con Caramba); ed è vero che in un'intervista a inizio lavorazione con Ugoletti d'Ambra dice: «*Le mogli e le arance* è stato deliziosamente messo in scena da Luigi Serventi. Ne *Le mogli e le arance* Caramba non è giunto in tempo che a mettere in scena, da par suo, un gruppo di scene fantastiche per le quali egli ha disegnato una serie deliziosa da costumi»; è però anche vero che pochi mesi dopo, a film uscito, d'Ambra fa marcia indietro[6]; e che in *Sette anni di cinema* egli parla delle «fresche fantasie de *Le mogli e le arance*, film che io avevo scritto ed *inscenato* per la Do-Re-Mi sfruttando l'arte di due interpreti del *Re*: Luigi Serventi e il basso [in senso musicale] Wullmann» (in «Cinema», v. s., n. 21, 10 maggio 1937, p. 379, corsivo mio). Il problema è capire cosa voglia dire, all'epoca, «direttore artistico» o «di scena», rispetto al significato odierno del termine regista, che identifica l'"autore". Non basta illustrare una sceneggiatura dettagliata e intensamente visiva, fino al punto di includere notazioni tecniche, perché un altro regista possa "imitare" lo stile dambriano. Bisogna che la "supervisione", attribuita a d'Ambra, abbia il peso di un controllo dettagliato sul set. E forse basta concludere in proposito dicendo che, come nel caso di Pastrone, lo statuto di *producer-director* di d'Ambra gli consente senza danno di delegare la «direzione artistica» ad altri.

1. In *Archivio del cinema italiano*, vol. I, *Il cinema muto 1905-1931*, a cura di Aldo Bernardini, ANICA, Roma 1991, vengono elencati 9816 titoli, di cui più della metà sono tuttavia cortometraggi, in particolare nel primo decennio considerato. Riccardo Redi, nel suo *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 1999, fornisce, nell'appendice *Il muto in archivio*, pp. 211-233, un primo, prezioso elenco dei titoli *conservati*, che ammontano a circa il 10% dell'intera produzione (ma quelli proiettabili, cioè *preservati* su supporto non infiammabile, spesso da positivi infiammabili lacunosi o incompleti e in modeste o mediocri condizioni, sono di meno).

2. Fa eccezione per esempio, anche quando non ne condivido alcuni giudizi, il raffinato Francesco Savio (*Il salotto della contessa Negroni*, in *Visione privata. Il film "occidentale" da Lumière a Godard*, Bulzoni, Roma, 1972, pp. 165-193).

3. Un altro film di area dambriana, in quanto prodotto dalla Do-Re-Mi, la casa che d'Ambra contribuì a far nascere e che debuttò con *Le mogli e le arance*, e pubblicato ne «Il Romanzo Film» (I, 4, 18 dicembre 1920) diretto da d'Ambra, è l'altrettanto mediocre *Il volto di Medusa* (1920) di Alfredo De Antoni.

4. I due film, programmati alle Giornate del Cinema Muto di Sacile, sono stati visti a Rochester da Maria Assunta Pimpinelli della Cineteca Nazionale, che ha trovato deludente il primo ma notevole il secondo. Le sue prime impressioni sono riportate in filmografia.

5. Fanno eccezione due francesi: Roger Odin, nel suo saggio *Amateurs et professionnels dans "L'Illustre Attrice Cicala Formica" (Lucio d'Ambra, 1920). Approche sémio-pragmatique*, in Michele Canosa (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano, I*, Clueb, Bologna, 2001, pp. 243-250, e Luc Moullet che, in *Les trois sinistres du patrimoine*, «Cahiers du Cinéma», 488, febbraio 1995 (trad. it.: *I tre disastri del patrimonio*, in *La preservazione del cinema moderno*, quaderno informativo della XXXI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 1995, p. 7), cita assai acutamente, fra le grandi perdite del muto, oltre a film di Griffith, Lang, Murnau e William deMille, l'opera di d'Ambra, suppongo sulla base della visione de *L'Illustre Attrice Cicala Formica*. Si veda la bibliografia per i vari interventi critici su d'Ambra.

6. Nel recensire *Le mogli e le arance* il critico di «Contropelo», Guglielmo Torelli, cita un articolo anonimo apparso sul «Messaggero», che secondo lui non è altro che un autoelogio dello stesso d'Ambra, il quale parlerebbe di sé come «dell'ideatore e vigilarore scenico della iconografia» nonchè di «colui che ha realizzato idealmente e materialmente» la *pièce* cinematografica («Contropelo», 22 dicembre 1917).

Il restauro de *Le mogli e le arance*

Nel gennaio 2000 la Cineteca Nazionale ha ricevuto dal Filmarchiv Austria il VHS di un positivo nitrato con didascalie in tedesco (a volte ripetute), ma presumibilmente di nazionalità italiana, da identificare. Non mi è stato difficile, con l'aiuto di Piero Matteini, riconoscere in *Himmlische Orangen* il film di Lucio d'Ambra del 1917 *Le mogli e le arance*: una splendida scoperta.

Abbiamo subito chiesto il nitrato per restaurarlo. Lo stato fisico della pellicola non era dei migliori: molte macchie, rigature, salti di fotogrammi; ma comunque il racconto era integro. Una volta riparata e pulita manualmente la copia nel laboratorio di Cinecittà Studios, è stato stampato sotto liquido, in poliestere, il controtipo in bianco e nero dal positivo imbibito (con qualche inquadratura virata), a passo uno per consentire il passaggio in macchina di alcuni brani particolarmente rovinati, e da questo un lavanda e una copia lavoro. Preventivamente avevo lavorato in Avid sul video: sostituendo con scritte in italiano le didascalie tedesche (parte ricavate dalla sceneggiatura pubblicata in questo numero monografico di «Bianco & Nero», che corrisponde ai primi due "atti" del film, parte tradotte dal tedesco); correggendo secondo la logica narrativa certe evidenti incongruenze nella successione di inquadrature o scene; inserendo didascalie, che si trovavano a inizio o fine inquadratura, nel mezzo di essa (proprio dove c'era un salto di fotogrammi, che ne rivela di solito il punto d'inserzione); applicando fermi immagine o rallentamenti a certe inquadrature davvero troppo brevi per essere leggibili, e introducendo otto fotogrammi neri (anzi grigi, a cui aggiungere la colorazione necessaria) per attenuare, senza

nasconderli, fastidiosi salti dovuti a perdita di fotogrammi (una pratica che non mi pare corrente fra i restauratori ma che ho trovato proficua). Le correzioni della copia lavoro in video sono state riportate su quella in pellicola e quindi sul controtipo, una volta verificata la loro funzionalità e filmate le nuove didascalie (la cui cornice e il cui carattere sono stati ripresi da quelli di un film posteriore della Do-Re-Mi preservato in Cineteca Nazionale, *Il volto di Medusa*). Solo quando da questo controtipo corretto è stata stampata a colori, col metodo Desmet, la copia di controllo, ho potuto constatare numerose incongruenze nelle imbibizioni: c'erano scene notturne (in blu) che dovevano essere chiaramente diurne e cambi di colore ingiustificabili all'interno della stessa sequenza. Qui ho seguito il criterio di restituire coerenza alle colorazioni di base dell'originale: sono così adesso giallo-arancio le scene diurne in esterni e alcune in interni, nonché le didascalie, blu le scene notturne, verdi gli esterni alberati, rosa gli altri interni.

Non tutte le didascalie tedesche sono state conservate. Oltre a quelle doppie, alcune sono state eliminate perché chiaramente ridondanti, visibilmente inserite dal distributore estero per allettare il pubblico. Ne sono poi state aggiunte quattro nei primi due "atti", perché esistevano nel copione dambriano, mentre altre otto (fra cui quelle relative alla scena notturna delle ragazze in terrazza e dell'amorino) provengono, sempre nella parte iniziale del film, dalla copia austriaca.

Le variazioni nell'ordine delle inquadrature (e talvolta in quello delle didascalie), non limitate alla correzione di visibili errori di montaggio (dovuti presumibilmente a rotture della pellicola malamente riparate) ma che hanno richiesto una "interpretazione" sostenuta dalla logica, sono principalmente:

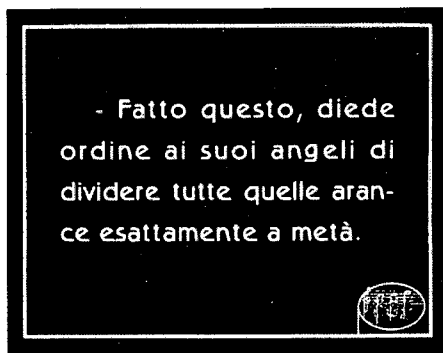
– la suddivisione in atti, che nell'originale non sempre avveniva negli stessi punti;

– il gong che annuncia il pranzo, rimesso al punto giusto;

– l'inquadratura degli angeli-putti sul prato, che seguiva illogicamente quella di loro in cerchio che salgono in cielo;

– la scena dell'auto che si ferma alle giostre e poi sfreccia in una strada piena di bambini, inserita nella copia austriaca in mezzo alla "leggenda delle arance che si diffonde", è stata ora spostata un po' avanti, in coda alla "leggenda", quando si vedono i bambini nella scuola all'aperto (è questo l'intervento più audace).

Alla fine delle lavorazioni, terminate nel dicembre 2001, dal controtipo così corretto è stata stampata, sempre in poliestere, una copia di proiezione (mentre il lavanda, ricavato dal controtipo prima delle correzioni, resta a testimoniare lo stato originario del nitrato austriaco). Tale copia è stata presentata in anteprima il 9 gennaio 2002 al National Film Center del Museo d'Arte Moderna di Tokyo, nell'ambito della "Grande retrospettiva del cinema italiano dal muto agli anni '80" co-organizzata dalla SNC-Cineteca Nazionale.

Il film risulta adesso di m. 1504 (m. 1297 di immagini e m. 207 di titoli e didascalie rifatti: 73' a 18 f/s). Il visto di censura dà invece m. 1919. Non mi pare tuttavia che manchi qualcosa di essenziale, anche se 400 metri di differenza non si giustificano solo con la diversa lunghezza delle inquadrature alterate da salti di fotogrammi e delle didascalie (che nella versione restaurata hanno la durata sufficiente, ma forse più breve che nell'originale, per la lettura da parte di un pubblico odierno). La questione resta quindi aperta. (*a.a.*)

Serie: **D'AMBRA - CARAMBA**

Le Mogli e le Arance

Commedia fantastico-sentimentale in 4 atti di

LUCIO D'AMBRA

Messa in scena di **LUIGI SERVENTI** • • Costumi di **CARAMBA**

LUCIO D'AMBRA e CARAMBA vigilarono l'esecuzione

L*a fantasia sapiente d'un poeta pittore...*
E*sterni in cui sorridono Primavera ed Amore...*

M*ai fu scritta commedia più bizzarra di questa,*
O*riginale, nuova, divertente ed onesta:*
G*ioconda nei suoi giuochi passa la Gioventù,*
L*e gonne svolazzanti, i nasini all'insù,*
I*n trionfi di luce, sinfonia, verde-blù...*

E *quanto non è detto il pubblico vedrà...*

L*etizia per lo spirito, per gli occhi novità,*
E*leganza suprema di nastri e falbalà...*

A*more fu del film grazioso direttore,*
R*egisseur magistrale fu, nel film, la natura,*
A*ttrici furon venti giovani donne in fiore...*
N*on è, questo, teatro, non è letteratura:*
C*inema è vero e proprio, della marca più pura...*
E *quanto non è detto il pubblico vedrà...*

INTERPRETI PRINCIPALI:

LUIGI SERVENTI ○ MIRA TERRIBILI
STELLA BLU ○ PAOLO WULMAN

Operatore: **GIULIO RUFFINI**

MONOPOLIO PER ITALIA E COLONIE:

MARCHESE ENRICO RAPPINI

Via della Mercede, 9 — **ROMA**

Le mogli e le arance
Sceneggiatura del primo atto

19

Dobbiamo alla cortesia di Lucio d'Ambra e dei signori Ernesto e Raniero Bianchi gestori della società Do-Re-Mi l'interessantissima primizia d'un atto di Le mogli e le arance, *la nuovissima commedia cinematografica dell'autore della* Signorina Ciclone *e di* Il Re, le Torri, gli Alfieri *che sarà proiettata a Roma ai primi di dicembre.*

Come i lettori vedranno da questa film di Lucio d'Ambra, gli scenari che egli compone non sono una semplice traccia su cui poi ricama la fantasia del metteur en scène. *Lo scrittore, che ha tentato una coraggiosa riforma del cinematografo, non affida nulla al caso, ma tutto prepara e prevede, talché la film, dal suo manoscritto, è tale e quale, in ogni particolare, in ogni percezione o spezzatura di quadri, dovrà risultare in visione d'innanzi al pubblico. Così l'opera è realmente cinematografica, cinematograficamente pensata, voluta, edificata. Così l'opera dello scrittore e del direttore si fondono e si confondono. L'opera ne esce con perfetta armonia. E di questa armonia di pensiero e di tecnica, d'idee e di mezzi, raggiunta da Lucio d'Ambra quale autore e quale direttore insieme, ci saranno fra breve, interessantissimo documento, le due prime films della Do-Re-Mi,* Le mogli e le arance *e* Napoleoncina.

La giornata del giovane marchese Marcello

1. Un cameriere apre le persiane di una finestra sul pieno mattino d'un giardino in fiore.
2. Un orologio segna le 9.
3. Primo piano del giovane marchese che, destandosi, sbadiglia.
4. Una mano accende una sigaretta.
5. Una testa sotto la doccia.
6. Un domestico che asciuga le gambe del marchesino in accappatoio.
7. Le mani del marchesino. Cura delle unghie con la manicure.
8. Una testa su cui un pettine segna la più perfetta scriminatura.
9. Ginnastica da camera.
10. Marcello parte in automobile.
11. L'orologio segna le 11.
12. Nel suo gabinetto da *toilette* Marcello cambia abito e si veste da cavallo.
13. L'orologio segna le 11.30.
14. Al galoppatoio, Marcello è a cavallo.
15. L'orologio segna le 12.30.
16. In un *restaurant* campestre. Colazione.

17. L'orologio segna le 2.
18. Tennis e canottaggio.
19. L'orologio segna le 4.
20. Marcello fa una visita.
21. L'orologio segna le 5.
22. Marcello prende il tè da una bella signora.
23. L'orologio segna le 6.
24. Assalto di scherma in sala d'armi.
25. Bar d'un grande albergo. Il *cocktail.*
26. L'orologio segna le 7.
27. Nel suo gabinetto Marcello indossa il frak.
28. È ora, Marcello, il malinconico convitato d'un gran pranzo mondano.
29. L'orologio segna le 10.
30. Marcello, con alcune leggiadre ballerine, è tra le quinte di un teatro leggero.

31. Marcello entra al Circolo.
32. L'orologio segna le 11.
33. E ora al Circolo, Marcello, tiene il banco.
34. Ora entra in un grande *hotel* scendendo dalla sua automobile.
35. L'orologio segna le 12.

36-37. Adesso, nel bar, cenano.

38. L'orologio segna le 2.
39. Attorno alla tavola della cena, e all'ultima bottiglia stappata, Marcello, gli amici, le donne e il *barman* sbadigliano.
40. L'orologio segna le 3.
41. Nella sua camera da letto, Marcello ha sulle gambe una graziosa donnina in *peignoir.*
42. L'orologio segna le 4.
43. E Marcello è a letto, forse non solo, poiché una piccola mano di donna spegne la luce elettrica.

E ogni giorno così ...

44. Marcello al mattino, come ogni mattino, in veste da camera è al suo tavolino.
45. Primo piano della sua mano che strappa, l'un dopo l'altro, i foglietti del calendario.

Un gran male di capo...

46. Nel suo salotto Marcello è disteso sul divano. Ha un gran male di capo. Telefona.
47. Ora nel salotto entra il medico. Che mal di capo! dice Marcello. Il dottore lo guarda, lo palpa, lo ausculta. Nulla.

«Semplice strapazzo, un mese alle acque. Non ne hai bisogno per il tuo stomaco. Ma di riposo, di collina e di verde hai assolutamente bisogno per i tuoi nervi...»

48. Così dice il medico a Marcello. Ma Marcello ha l'aria molto scontenta.

«Ma in quella stazione termale si muore di noia»

«E proprio questo ci vuole per te. Pretendo che tu parta domani»

«Dopodomani?»

«Domani»

49. E continua così il dialogo fra il dottore e Marcello, invano supplichevole questo, necessariamente imperioso quell'altro. Finché il dottore si leva e se ne va.
50. E va via anche Marcello poiché, in primo piano, il domestico fa le valigie.

Così partirebbe un condannato a morte...

51. Nel suo giardino ora Marcello parte in auto col domestico. Sono a salutarlo gli amici e le amiche. Come è triste! Come è avvilito, Marcello! E, finalmente, parte.
52. Primi piani del volto seccatissimo di Marcello mentre guida...

Solo a pensarci

53. Marcello, al volante, sbadiglia.
54. Visione dello stabilimento termale.
55. Le donne danno l'acqua ai bevitori.
56. Ancora il viso di Marcello sempre più di pessimo umore.
57. E si vede lassù su la collina, il paese.
58. E attorno alla fonte sono i varii personaggi che, nei quadri seguenti, si vedranno su fondo di velluto nero.

Filemone e Bauci

59. E, su fondo di velluto nero, una coppia bonaria e sorridente di bei vecchietti candidi e felici.

Cani e gatti

60. Ora una coppia di coniugi scontrosi, irritabili, irritati, irritanti...

Spigolando ancora nel campionario

61. E alcuni tipi buffi di bevitori.
62. E ancora il viso annoiato di Marcello al volante.

Un tipo ameno: il vecchio barone Sanglot, delizioso in conversazione, vieux marcheur *alla moda del secondo impero.*

63. Ora appare, sul fondo di velluto nero, il barone Sanglot: bel vecchietto, elegante, d'un carattere un po' arcaico, un piccolo gentiluomo del Secondo Impero.

Tutta gente d'età...

64. Altri varii tipi di vecchi e di vecchie, sempre su fondo di velluto nero.

La famiglia di Matusalemme

65. Ora la macchina di Marcello corre su una lunga strada piana...

Ma ci sono, per fortuna, le figliuole

66. E, per la stessa strada, occupandola tutta, le braccia intrecciate dietro la schiena, vanno una ventina di signorine, cantando.
67. La macchina corre.

68. Eccola nella corsa, a una svoltata, quasi addosso alle signorine la cui fila si spezza per lasciar passare la macchina in una nuvola di polvere.
69. Marcello giunge all'albergo.

Primo contatto con l'ambiente

70. A pranzo, la sera, su la terrazza dell'*hotel*, alle tavole intorno a Marcello sono tutti vecchi, e Marcello guarda sgomento quello spettacolo poco allegro.

Prima serata allegra

71. Dopo pranzo, ancora in smoking, nella sua camera, Marcello sbadiglia, sbadiglia e fuma.
72. In giardino. Il giorno dopo, Marcello passa tra i vecchi che leggono i giornali, che conversano a bassa voce e lo guardano in cagnesco. Poi eccolo sostare di fronte alla coppia dei due vecchietti felici.
73. Primo piano dei due vecchietti che lo guardano con evidente simpatia.

«Questi almeno sono simpatici»

74. Primo piano di Marcello che sorride ai vecchietti.
75. E un gomitolo di lana cade dalle mani della vecchietta... per far le presentazioni.
76. Infatti il gomitolo è a terra e due mani, quella di Marcello e quella del vecchio marito, l'hanno preso insieme e nessuno dei due vuole lasciarlo.
77. Così Marcello e il marito reggendo insieme il gomitolo l'offrono insieme alla vecchietta. Marcello si presenta da sé e i vecchi l'accolgono amabilmente.

Ora Marcello ha due amici

78. Ora passeggia dando il braccio alla vecchietta felice.
79. E giuoca a domino, sbadigliando amabilmente, col felice vecchietto.

«Son ridotto ad avere per amici... due bisnonni!»

80. Così dice Marcello, rientrando in camera sua, al domestico, togliendosi lo smoking e infilando il pigiama.

«C'è fortunatamente l'automobile...»

81. E via, corre per le ampie strade interminabili.
82. Le venti signorine rivanno per la strada come all'altro quadro.

Anche loro non si divertono...

83. Sbadiglio simultaneo delle ragazze.
84. L'automobile di Marcello arriva, quasi le investe. Frena improvvisamente.

Una frenata troppo brusca

85. Marcello è sceso dall'automobile. Ha chiesto scusa, levandosi il cappello, alle ragazze.
86. Il copertone lacerato.
87. Le ragazze che guardano in distanza.
88. Cambiamento del copertone.
89. Marcello, con la pompa, gonfia la camera d'aria.
90. Le ragazze lo guardano e ammiccano fra loro.

Dal cielo è caduta la manna: un bel giovanotto...

91. Sempre Marcello che gonfia la camera d'aria.
92. Ora le ragazze, a piccoli passi, si avvicinano.
93. Marcello curvo a terra toglie la pompa. Quando si rialza si trova strette attorno tutte le ragazze.

«Signorine, permettono?»

94. E si fa largo fra loro per risalire sulla macchina. Saluta e via...
95. La testa di Marcello che si volge a guardarle.

«Ragazze di provincia!...»

96. Le ragazze che guardano la macchina che s'allontana.
97. La sera, a pranzo, Marcello solo al suo tavolino. Si solleva per cercare dove sono, tra tutti quei vecchi, le ragazze incontrate per la via. Non le trova.
98. Varii piccoli quadri del pranzo dove non si vedono che vecchi.
99. Dopo pranzo. Attorno a un tavolino Marcello giuoca a domino col vecchietto. La vecchietta è lì accanto con la sua lana. Viene a sedersi al tavolino il barone Sanglot. Lo presentano a Marcello.

Amicizia presto fatta...

100. Sanglot e Marcello passeggiano per il giardino.
101. Sbadiglio di Marcello.

«Vi annoiate, ragazzo mio?»

«No, scusatemi, è un disturbo nervoso»

102. Scena fra i due uomini che continuano a passeggiare.

Gioventù! Sala e tavole separate

103. Le venti ragazze sono a tavola in una sala speciale.

104. Ancora Marcello che sbadiglia.

«So io che cosa occorre per il vostro disturbo nervoso...»

105. Con un sorriso bonario il barone Sanglot lo prende per il braccio e lo conduce con sé.
106. Ora sono fermi davanti a una porta. Sanglot bussa.
107. Le ragazze hanno sentito bussare.

«Porto una bestia rara, un...»

108. Sanglot parla dietro la porta. Ora ha messo Marcello dinanzi al battente che si aprirà.

«Che ci portate, barone dell'anima nostra?»

109. Una ragazza s'avvicina alla porta. Parla attraverso la porta.
110. Marcello è sempre davanti alla porta.

«Un bel giovanotto!»

111. E la porta s'apre. E Marcello appare dinanzi alle venti ragazze. *Tableau*!
112. Il barone e Marcello entrano nella sala. Il barone fa le presentazioni. Tutte le ragazze, con comica timidezza, si inchinano una dopo l'altra.

Da quel giorno Marcello...

113. Un domestico suona il tam-tam per l'ora del pranzo.
114. Tutti sono a tavola.
115. Il tavolino di Marcello è vuoto.
116. Il tam-tam suona ancora.

Marcello non pranza più in albergo

117. Il tavolino di Marcello vuoto con la sedia appoggiata.
118. Marcello raspa alla porta delle ragazze.
119. Le ragazze nella sala. Eccolo. È lui. Piano vanno ad affollarsi accanto alla porta.
120. Marcello fuori raspa ancora.
121. Ed aprono. Marcello entra. Lo festeggiano. Siede a capotavola, circondato da mille premure.
122. Il tam-tam suona ancora...

E neppure il barone

123. Altro tavolino vuoto, quello del barone.
124. Dentro la sala delle ragazze grande *entrain.*
125. Il barone raspa anche lui alla porta.
126. Tutte si volgono a guardare la porta: chi sarà?
127. Il barone parla dietro la porta.

«C'è ragazze mie un posticino anche per me?»

128. Le ragazze corrono ad aprire. Ed eccole che con grandi feste fanno sedere il barone all'altro capo della tavola.

Inverno

129. Un capo della tavola. La testa bianca del barone fra quella delle ragazze.

Primavera

130. L'altro capo della tavola. La testa bruna di Marcello tra quella delle altre ragazze.

«Peccato, dice il barone, che non ci sia posto per tutte da quell'altra parte»

131. Scena a soggetto del barone e delle ragazze che gli sono [accanto] a tavola.

«No, barone, siete adorabile anche voi»

132. Scena collettiva nella sala.

C'è intanto chi ha dei sospetti

133. Una vecchia signora è in giardino.
134. Suona il tam-tam per il pranzo.
135. Marcello e le ragazze siedono a tavola.
136. Passa il barone. La vecchia signora lo segue per spiarlo.
137. Il barone raspa alla porta.
138. Le ragazze aprono. Le solite feste.
139. Ora la vecchia signora è dietro la porta. Guarda dalla serratura.
140. Le ragazze, Marcello e il barone sono a tavola.
141. La vecchia signora solleva il volto scandalizzata.
142. Traversa correndo il giardino.
143. E, in sala da pranzo, va di tavolino in tavolino a dare la notizia di ciò che ha scoperto.

Uno scandalo

144. Varii quadri coi primi piani delle espressioni dei volti ai varii tavolini.

145. Nella sala delle ragazze tutti sono allegri.
146. I vecchi, a gruppi si levano, seguono la vecchia signora.
147. Nella sala delle ragazze vengono in tavola due belle montagne di arance.
148. I vecchi traversano il giardino.
149. Primo piano di mani di ragazze che aprono le arance.
150. Ora la vecchia signora e gli altri sono dietro la porta.
151. Guardano dalla serratura uno dopo l'altro.
152. La sala. Il barone, sbucciando un'arancia, comincia a parlare.
153. I vecchi guardano sempre dalla serratura.

«*Voglio raccontarvi, ragazze, una vecchia leggenda che interesserà certamente tutte voi che dovete trovate marito*»

154. Il barone che parla.
155. Le ragazze che s'affollano attorno a lui e si preparano ad ascoltare.
156. I vecchi guardano dalla serratura.
157. Il barone racconta.

«*Un giorno l'Eterno Padre, volendo creare dopo tante altre calamità anche la calamità matrimoniale, mise il destino di tutti gli uomini e di tutte le donne disponibili in tutte le arance che poté trovare. E, fatto questo, diede ordine ai suoi angeli di dividere tutte quelle arance esattamente a metà...*»

158. Nel paradiso l'Eterno Padre appare seduto sul trono, tutto circondato da una formidabile quantità di arance. Successivamente soffia su varie arance, col suo celeste fiato, l'umano destino. Poi telefona.

158 bis. Nella camera degli angeli squillano i telefoni e tutti accorrono.

158 ter. Gli angeli in ascensore.

159. Traversano il corridoio ove, con le spade fiammeggianti, sono a guardia della divina porta gli arcangeli.

159 bis. Eccoli nella sala del Padre, a pie' del trono a ricevere gli ordini; poi escono.

159 ter. Ora gli angeli, in file interminabili attorno a tavole che si perdono laggiù nelle nuvole, spaccano a metà innumerevoli arance.

160. Il barone che continua a raccontare.

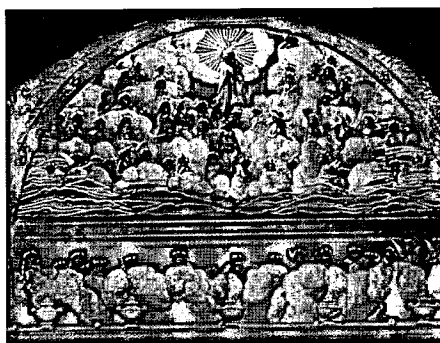
«*Quando ebbe tutte queste metà di arance, l'Eterno Padre si divertì a farle rovesciare dagli angeli giù per la celeste collina sul povero piccolo mondo che continua sempre a girare inutilmente*»

160 bis. Primo piano di grandi montagne, geometricamente formate, d'innumerevoli mezze arance.

161. Visione della celeste collina.

161 bis. Visione del piccolo mondo che, nell'immenso azzurro, continua a girare, a girare, a girare.

162. Gli angeli guidano piccole automobili e trasportano le arance sul ciglio della celeste collina.

162 bis. Ora l'Eterno Padre è con loro. Le arance sono in grandi ceste e ogni angelo ne ha una. A un cenno del Padre gli angeli rovesciano tutte le mezze arance giù per la collina.

163. Le arance che rotolano giù per la collina.

163 bis. Le arance che cadono dal cielo sul globo terrestre sospeso nell'etere.

164. I vecchi guardano sempre dalla serratura.

164 bis. Il barone che continua a raccontare.

«*Nacque così il matrimonio, ragazze mie. Così Dio volle che non siano felici se non quei matrimoni in cui il marito e la moglie sono riusciti a trovare la metà di*

arancia che combacia perfettamente con la loro. Adamo ed Eva furono i primi a non trovarla»

165. Nel Paradiso terrestre, Adamo ed Eva provano le due metà d'arance che non combaciano.
165 bis. Eva ascolta le parole del serpente e coglie il frutto proibito.
166. Il barone parla alle ragazze prendendo insieme tutte le loro manine.

«*Ma non ostante il cattivo esempio di Adamo ed Eva, io auguro a tutte voi, figliuole mie, di sapere e poter trovare la mezza arancia della vostra felicità...*»

166 bis. Dietro la porta i vecchi, compiacenti, trovano che la leggenda del barone è molto graziosa.
167. Nella sala tutte le ragazze si rallegrano col barone.
168. Il barone non fa che stringere mani delle ragazze che non si vedono.
169. Nella sala ogni ragazza ha adesso una metà d'arancia e ognuna la prova con la metà d'arancia della sua vicina.
170. Ora i vecchi irrompono nella sala. *Tableau*! Subito le ragazze, facendolo chinare a terra, nascondono come possono Marcello.
171. Le arance dell'Eterno Padre rotolano ancora giù per la collina.
172. La vecchia signora riesce a scoprire Marcello. Parla indignata alle ragazze.

«*E che fa qui questo giovanotto?*»

173. Le ragazze sono mortificate. Marcello non sa che fare. Il barone s'avvicina e spiega:

«*È l'unica mezza arancia disponibile in tutta la villeggiatura*»

174. Primo piano del barone che mostra sorridendo una mezza arancia alle ragazze che s'affollano attorno a lui.

Questo bastò naturalmente a chiamare su Marcello l'interesse di tutte le mamme

175. Le mamme passano una dopo l'altra davanti a Marcello squadrandolo con l'occhialino.
176. Quattro o cinque mamme son dinanzi alla porta della camera di Marcello. Infilata nel gancio reggipanni è la sua posta. La prendono, la guardano, la fiutano, la commentano.
177. Primo piano d'una vecchia madre che odora una lettera troppo odorosa e storce il naso.
178. Poi entrano nella camera.
179. Ora trovano le sue valigie e le sue biancherie.
180. Primo piano di un'altra madre che vede la corona di marchese.
181. Altro primo piano di tutte le vecchie che con l'occhialino guardano con espressione di rispetto la corona marchionale.

Intanto i papà...

182. In giardino i papà sono tutti intorno a Marcello. Lo guardano, lo squadrano anche loro.

E le ragazze...

183. Il barone giunge carico di un canestro pieno di arance. Alla grande fontana attorno a lui le ragazze sognano.
184. Tutte le ragazze gli sono dattorno, prendono le arance e cominciano a spaccarle.
185. Due ragazze corrono nel gruppo dei papà a portare via Marcello.
185 bis. Le ragazze trascinano Marcello vicino alla tavola.
186. La tavola dove sono divise a destra e a sinistra tante metà d'arance.
187. La piccola Gaby indica al barone e a Marcello...

Queste sono le donne...

Le arance a sinistra, e poi indica loro:

E questi sono gli uomini...

Le arance di destra.

188. Poi prende tutte le mezze arance di sinistra e le mette in un grosso canestro. In un altro canestro mette le arance di destra.

«L'uomo deve scegliere prima la sua mezza arancia»

189. Così dicono le ragazze a Marcello e lo invitano a scegliere.
190. Primo piano della cesta retta da sette od otto ragazze e di Marcello che si appresta a scegliere.
191. Primissimo piano della mano di Marcello che nella cesta esita di mezza arancia in mezza arancia.
192. Marcello ha scelto.
193. Le ragazze gettano via tutte le arance di destra e conservano soltanto quella scelta da Marcello. Gaby spiega a Marcello:

«Di questa una sola perché d'uomini non ci siete, pur troppo, che voi solo...»

194. Una ragazza si fa avanti, protesta e domanda:

«E il barone non è uomo?»

195. Risata generale delle ragazze e del barone.
196. Due mani di donna che tagliano un cartone.
197. Poi le due ragazze mettono il triangolo di cartone dietro la testa del barone ed esclamano:

Il barone è il Padre Eterno!

198. Adesso hanno legato al capo del barone il triangolo di cartone, gli hanno messo il cesto delle arance su le braccia. Due lo prendono per le falde del *tight* e lo trascinano. Le altre seguono, in fila indiana, tenendosi l'una con l'altra per le vesti. Le ultime due della lunga fila trascinano Marcello tenendolo per le mani.
199. Così la lunga fila traversa di gran corsa il giardino dell'albergo.
200. Come un bolide passa, scompigliando attraverso il gruppo dei papà, poi delle mamme.

200 bis. Sale su pel leggero pendio.

200 ter. In cima lasciano il barone col cesto. Gli dicono che quando avranno battuto tre volte le mani rovescerà le arance. Giungono, intanto, le ultime ragazze con Marcello.

200 quater. Prendono Marcello e via di volo giù per la collina.

201. Ora son tutte giù. Lassù in cima è il barone col triangolo di cartone.
202. Primo piano del barone.

Un Padre Eterno bonario in mezzo a'un gran diavolerio...

203. Giù le ragazze sono pronte. Ecco. Uno, due, tre.
204. Il barone che scarica le arance.
205. Le ragazze tutte a terra in attesa.
206. Le arance che rotolano giù per il pendio.
207. Le ragazze prendono, in una grande ressa, ognuna la sua mezza arancia.

Scappa il marito

208. Mentre le ragazze si levano da terra Marcello, colla sua mezza arancia, se la dà a gambe.
209. Le ragazze non vedendo più Marcello si volgono e lo vedono che fugge e subito via a rincorrerlo.
210. Una sola, Caterinetta, s'è fermata lì dove son cadute le arance. È colla sua mezza arancia seduta su un sasso, sola e melanconica.

Caterinetta

211. Primo piano della giovinetta che rigirandola fra le dita guarda la sua mezza arancia.
212. Il barone, che è disceso, passa accanto a Caterinetta. La interroga affettuosamente. La piccina, timida, non risponde.

«Barone! Barone!»

213. Le ragazze hanno afferrato Marcello. Ora si volgono, la mano alla bocca, tutte insieme, per chiamare.
214. Il barone dice a Caterinetta d'andare anche lei. Ma Caterinetta non vuole. E il barone va.
215. Arriva dalle ragazze. Lo costringono a tenere fermo Marcello col braccio teso, colla mezza arancia in mano. E, passando una dopo l'altra davanti a Marcello, provano la loro mezza arancia con quella di lui. Tutta questa azione [è illustrata] dai primissimi piani delle arance che non aderiscono e dei volti delusi delle varie ragazze.

L'ultima

216. L'ultima passa davanti a Marcello. Son tutte in gruppo, curiose a guardare.
217. Primo piano della loro curiosità.
218. Primo piano delle due mezze arance che, per quanto girino e rigirino, non aderiscono.
219. Primo piano dell'ultima ragazza ancor più delusa delle altre.
220. Le ragazze son tutte in gruppo, un ditino su le labbra, le braccia conserte, aria grave.

«Come mai? O questo è un impenetrabile mistero...»

E ancora pensano cercando una spiegazione.

221. Il barone guarda laggiù, verso Caterinetta.
222. Caterinetta è sempre al suo posto. Sospira. Guarda la sua mezza arancia.

«O il barone ha fatto un imbroglio...»

223. Ora son tutte addosso al barone. Lo minacciano. Il barone si difende comicamente... Ma una ragazza dice:

«Ma non siamo mica tutte! Manca Caterinetta...»

E allora via tutte a cercarla, trascinando il barone e Marcello.

224. Caterinetta è sempre lì. Sente avvicinarsi le altre e subito si nasconde la mezza arancia in seno.
225. Tutte le ragazze sono adesso intorno a lei. Caterinetta risponde, interrogata:

«E la tua mezza arancia?»

«L'ho perduta. Mi è ricaduta fra tutte quelle altre...»

226. E indica, lì accanto, tutte le altre mezze arance rimaste a terra.

«Prendine un'altra...»

227. E le ragazze costringono Caterinetta a prenderne un'altra. Poi la fanno provare con Marcello.
228. Primo piano di Marcello che sorride con simpatia.
229. Primo piano di Caterinetta timidissima, gli occhi bassi.
230. Le due mezze arance che non aderiscono.
231. Delusione generale delle ragazze che si voltano furibonde a Caterinetta e le dicono:

«*Hai guastato tutt'il giuoco, sei una gran stupida, Caterinetta!*»

E se ne vanno via furibonde, trascinando via Marcello e il barone.

232. Rimasta sola Caterinetta siede su una panchina. Trae dal seno la sua mezza arancia. La guarda a lungo, commossa. Ha l'aria di dire a se stessa:

«*Sì, sì, sono una stupida, io...*»

233. E cade a piangere, dirottamente, su la panchina.
234. E mentre sul mondo che continua a girare continuano a cadere le arance appare per sovrimpressione la scritta:

Fine del primo atto

«Penombra» (poi «In Penombra»), I, 1, dicembre 1917. I successivi atti non sono mai stati pubblicati.

Profilo di Luigi Serventi

Vittorio Martinelli

Il giovane studente di giurisprudenza Luigi Serventi (Roma, 31 luglio 1885), giunto a pochi esami dalla laurea, decide di gettare alle ortiche toga e pandette e, sfidando l'opposizione del padre, un severo magistrato romano, entra nella compagnia teatrale formata da Camillo De Riso, Eleuterio Rodolfi e Vittoria Lepanto nel ruolo del "giovane amoroso". Quando il gruppo si scioglie nel 1911, Serventi passa, conservando lo stesso ruolo, nella compagnia di Ermete Novelli e poi alla Stabile Romana, allora sotto il capocomicato di Ettore Berti, nel Teatro Argentina.

Durante una tournée torinese, viene contattato dal produttore cinematografico Ernesto Maria Pasquali, il quale gli propone di interpretare un ruolo nel film di Alberto Carlo Lolli *Il prezzo del perdono* (1913). Pochi giorni di lavoro e un compenso equivalente a tre mesi di recite lo spingono a dedicarsi al cinema a tempo pieno.

Tornato a Roma, Augusto Genina, che è un suo fraterno amico, lo introduce alla Cines, che in quel tempo sta ristrutturando il parco attori, immettendo nei ranghi giovani promesse come Francesca Bertini, Pina Menichelli, Leda Gys, Hesperia, Maria Jacobini, Alberto Collo, Emilio Ghione, tutti destinati a divenire in seguito l'asse portante del cinema muto italiano.

Serventi, bell'uomo dalla figura elegante e dalla recitazione molto contenuta, diviene negli anni 1913-14 il corretto partner di queste attrici, avendo cura di tenersi sempre leggermente in ombra per non offuscare il fulgore della protagonista. Ma proprio per questo suo intelligente atteggiamento viene subito apprezzato dal pubblico, specialmente femminile, che, in un concorso bandito da una diffusissima rivista sull'attore più popolare del cinema italiano del 1915, elegge il bel Gigi al secondo posto, dopo il bel tenebroso Alberto Capozzi.

«Gigetto era un signorino della buona società che provocò uno scandalo dandosi alla carriera di attore». Così scrive Augusto Genina nelle sue memorie («L'Europeo», nn. 528-529-530 del 1955). «Era così bello che sembrava finto. Aveva ciglia lunghissime e scarpe sempre lucide. Possedeva il dono di non sporcarsi mai. Poteva darsi che la carrozza passasse inondando tutti di polvere, ma dalla nube Gigetto usciva miracolosamente lindo, lucido come uno specchio, quasi che le sporcizie del mondo lo lasciassero illeso. Era un dandy incomparabile. Lo stesso Lord Brummel ne sarebbe stato geloso. Calmo, gentile, parlava con estrema lentezza. Sembrava che ogni parola lo sfinisse. Le donne lo adoravano. Ogni tanto qualcuna minacciava di uccidersi per lui. Ma lui non si concedeva perché era un igienista».

Luigi Serventi in *Le mogli e le arance*.
Sotto, con Mira Terribili

Pur condividendo in parte l'ironico ritratto di Genina, va anche detto che – rivedendo oggi qualche film interpretato da Serventi, miracolosamente salvatosi dalla quasi generale distruzione del cinema muto italiano – l'attore si muove agevolmente dinnanzi alla macchina da presa, senza cedere all'affettato crepuscolarismo che può notarsi nella recitazione di molti suoi colleghi.

Ne *Il Re, le Torri, gli Alfieri* (1916), una stravaganza di Lucio d'Ambra affidata alla regia di Ivo Illuminati, Serventi – a giudizio unanime delle recensioni d'epoca, italiane e straniere – impersona questo Re Rolando di Fantasia con un gioco sottile. «È stato un Re – scrive Vincenzo D'Errico su «La Cine-gazzetta» – reale, elegantissimo, pieno di vivaci e malinconiche espressioni».

La sua versatilità gli permette di affrontare anche ruoli diversi: ne *Il figlio della guerra* (Ugo Falena, 1916) recita contemporaneamente nelle parti del padre e del figlio contrapposti; impersona un ardente Turiddu in una delle prime versioni cinematografiche della *Cavalleria rusticana* (Ugo Falena, 1916); ne *La mirabile visione* (Caramba, 1921) è un solenne Arrigo VII di Lussemburgo; con Genina è il protagonista di un serial (*La fuga dei diamanti*, 1914; *La conquista dei diamanti*, 1915); ma le migliori interpretazioni le dà in un paio di film tratti da due popolari romanzi, *Il padrone delle ferriere* (Eugenio Perego, Giovanni Pastrone, 1919) e *Il romanzo di un giovane povero* (Amleto Palermi, 1920), dove, in coppia con una affascinante e sensuale Pina Menichelli, già sua partner in vari film Cines degli inizi, delinea con raffinate sfumature questi due personaggi così tipici della letteratura francese dell'800.

Serventi si cimenta anche nella regia in una elegante *féerie* dambriana, *Le mogli e le arance* (1917) e poi in *Suprema bellezza* (1921), qui al fianco dell'attrice russa Varvara Janova.

Nel 1922, alle prime avvisaglie della crisi del cinema italiano, si trasferisce assieme al regista Righelli e a Maria Jacobini in Germania: suo primo film è una *Bohème* (1923) nel ruolo di Rodolfo, già sostenuto in una versione italiana di Amleto Palermi nel 1917.

Durante tutti gli anni '20, è attivo in Germania, generalmente in parti di antagonista, mentre più interessanti sono i ruoli sostenuti in alcuni film girati durante i frequenti ritorni in patria, come *La moglie bella* (1924) di Augusto Genina o *Le confessioni di una donna* (1928) di Amleto Palermi.

Uno degli ultimi film interpretati da Serventi è il cecoslovacco *Erotikon* diretto da Gustav Machaty nel 1929. Sposatosi nello stesso anno con una cittadina tedesca, Serventi si ritira da ogni attività, stabilendosi a Kitzbühl. Muore a Roma il 18 agosto 1976[1].

1. Serventi ha rievocato la propria attività cinematografica, con un accenno anche a d'Ambra, nell'opuscolo curato da Giulio Cesare Castello, *Augusto Genina*, Biennale di Venezia-XX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venezia, 1959, pp. 16-19; si veda inoltre, anche se mancano riferimenti a *Le mogli e le arance*, Arx, *Alla Do-Re-Mi. Intervista a Luigi Serventi*, «Il Cinema Illustrato», Roma, I, 8, 4 agosto 1917, e Giuseppe Lega, *Artisti che si confessano. Luigi Serventi*, «Il Torchio», Milano, III, 34-35, 13 febbraio 1928 (*ndc*).

«Scene e costumi di Caramba»

Riccardo Redi

«Scene e costumi di Caramba»: lo si è letto spesso sulle locandine della Scala, poiché in questo teatro Caramba ha trascorso gran parte della sua vita e qui ha svolto la sua attività più significativa, come scenografo, costumista, infine direttore dell'allestimento scenico.

Abbiamo qui dinanzi le riproduzioni dei suoi figurini, in particolare quelli ora spiritosi, ora raffinatissimi del ballo *Excelsior* del 1909: ma di questo diremo più avanti. Occorrerà dapprima qualche cenno biografico.

Luigi Sapelli nasce a Pinerolo il 25 febbraio 1865 e come primo lavoro collabora a Torino con il giornale «Il Buontempone». Il padre, che voleva studiasse medicina, minaccia di non riconoscerlo più, se si firma con il suo nome; ma Luigi aveva da studente l'abitudine di portare un cappello a larghe tese, forse di foggia quasi messicana, per cui i suoi compagni lo avevano soprannominato Caramba: e Caramba rimase, forse non sapendo che un altro teatrante, Eduardo Boutet, aveva adottato lo stesso pseudonimo.

Con questo scherzoso soprannome, Sapelli firma le prime caricature sul «Fischietto» e, quando il giornale crea il supplemento «La Luna», ne diventa il direttore. La carriera giornalistica prosegue rapidamente: alla morte di Casimiro Teja gli succede alla direzione del «Pasquino«, poi passa capo-cronaca presso la «Gazzetta di Torino». Ma qui inventa una nuova maniera di far la critica teatrale: i suoi resoconti sono corredati di disegni e di vignette caricaturali, che riscuotono molto successo.

Scrive un suo biografo che le critiche di Caramba erano «le più lette, le più gradite e spesso le più acute per l'analisi dei pregi e dei difetti della trama e dell'interpretazione, della messa in scena, di cui rilevava ogni stortura, ogni ridicolaggine»[1]. Durante un viaggio in Russia decide di "pupazzettare" le sue impressioni di viaggio; ma al ritorno lo reclama il mondo dello spettacolo. Ciro Scognamillo, che dirige una compagnia di operette, nel 1897 gli offre la regia (ma allora non si diceva così) di due lavori: *D'Artagnan* e il più celebre *La cicala e la formica* di Edmond Audran.

Inizia in quegli anni la collaborazione con Odoardo A. Rovescalli, che durerà per moltissimo tempo, fino all'epoca del cinema e del Teatro alla Scala. Quando Caramba fonda una sua compagnia d'operette, la "Città di Milano", realizzano insieme scene e costumi, dal notissimo *Boccaccio* di Suppé fino a *Hans suonatore di flauto* di Gustav Ganne, in cui i due scenografi si sarebbero ispirati alla pittura fiamminga di Rembrandt e di Hals. Ma già dal 1898 Caramba era al Teatro d'Arte di Torino a disegnare scene e costumi, fatti confezionare da una sua Casa d'Arte, perché voleva sorvegliare l'esecuzione, scegliere i materiali e le stoffe: queste si vedranno anche negli sfarzosi abiti dei suoi film degli anni '20.

Dall'inizio del secolo fino alla morte – avvenuta a Milano il 10 novembre 1936 – ha messo le mani in moltissimi grandi e memorabili spettacoli: dalla *Francesca da Rimini* di D'Annunzio con la Duse, 1901, al *Glauco* di Morselli, 1919, alla *Figlia di Jorio* al Vittoriale nel 1927. Tra le opere si potrebbero ricordare le raffinatissime *Nozze di Figaro* o il *Don Carlos*. E poi vi sono i balletti, compreso il più celebre di tutti, l'*Excelsior*. Lo aveva creato nel 1881 Luigi Manzotti, ispirandosi ad un genere già largamente in uso nell'800, quello delle rievocazioni storiche delle grandi figure della mitologia o della scienza – da Prometeo a Galilei – realizzando comunque grandi spettacoli.

Val la pena di soffermarsi su *Excelsior*, perché costituisce per Caramba un punto di passaggio tra la scena e il cinema: infatti il suo allestimento scaligero del balletto del 1909 è destinato ad essere il materiale con cui Luca Comerio realizzerà il film omonimo nel 1913; proprio nell'anno in cui Caramba, già scenografo famoso, si accosta al cinema disegnando i costumi per *I promessi sposi* diretto da Del Colle per la torinese Pasquali («Nell'inarrivabile Caramba – scrive la critica – essa [la Pasquali] aveva saputo trovare il fedele ricostruttore dei costumi dell'epoca»)[2].

Dopo la prima rappresentazione alla Scala il celebre ballo che magnificava il progresso era stato rappresentato più volte, in Italia e all'estero. Aveva un solo difetto: esaltava le conquiste tecniche che erano novità nel 1881, ma con il passare degli anni erano diventate di uso comune, come il telefono e l'illuminazione elettrica. Per questo e per altre ragioni nel 1908 si decise di aggiornare il ballo e di affidarne la "riproduzione" – ma in realtà si trattava di una edizione completamente nuova – a Caramba, già dal 1904 consulente del teatro per gli spettacoli coreografici, e ad Achille Coppini.

Caramba non si limitò a disegnare nuove scene e costumi, ma impose alcuni cambiamenti: il quadro *L'Elettricità* sostituì quello dei *Fattorini del telegrafo*, vennero modificati i quadri *Cenisio, Suez, Concordia. L'Elettricità* divenne protagonista anche sotto forma di tecniche di illuminazione[3], ad esempio con un effetto a sorpresa, l'accensione

di 220 lampadine nascoste nei costumi e negli "attrezzi" delle 64 ballerine. Inoltre nel quadro *Suez* veniva usata «una figurazione cinematografica sul fondo della scena»[4].

Nel disegnare i nuovi costumi Caramba si distaccò da quelli dell'edizione precedente, che erano di Edel: li volle più leggeri, vaporosi, a volte sottilmente ironici. La collezione Salvatore Russo ne ha conservato in gran parte i figurini, che danno un'idea esauriente del gusto del loro autore.

Sfortunatamente il film che Luca Comerio realizza pochi anni più tardi sullo spettacolo, portato dal palcoscenico della Scala allo spazio aperto del Precotto oppure nel teatro di posa di Turro, non documenta adeguatamente l'apporto dello scenografo: i 450 metri rimasti e oggi visibili, che riproducono per lo più quadri ripresi frontalmente in totale, non valorizzano scene e costumi. Maggiori ragguagli danno alcune foto di scena in cui appaiono il *Telegrafo,* le *Scintille,* il *Telefono,* la grande scenografia (un po' barocca, per il vero) del quadro *L'Elettricità* o quella realistica del *Traforo del Cenisio.*

Dopo aver disegnato costumi di cow-boy "da operetta" per *Colei che tutto soffre* (1914) di Amleto Palermi e quelli per l'*Otello* (Luigi Maggi, 1914) dell'Ambrosio, si cimenta nella regia: porta sullo schermo nel 1914 *La reginetta delle rose* di Forzano e Leoncavallo, ma non ne disegna le scene, che affida all'amico e collega Antonio Rovescalli. Si trattava di un film lungo e impegnativo, che la critica accolse con molto favore; ma con ogni probabilità – a giudicare dal breve frammento ritrovato, che è un gran ballo mascherato – era la riproduzione dello spettacolo teatrale. Cosa non nuova per Renzo Sonzogno, che più o meno nello stesso periodo trasferiva dalla scena allo schermo il citato ballo *Excelsior* e i *Pagliacci* (ma realizzato quest'ultimo dalla Mediolanum con la regia di Francesco Bertolini, 1915). E ancora una volta Caramba viene coinvolto, non sappiamo se per i soli costumi o anche per le scene.

È credibile che ormai sia sempre più un "vestiarista", come si diceva, perché anche per *La morte del Duca di Ofena* (1916) lascia la scenografia a Rovescalli. Forse non disegna le scene neppure de *Il Re, le Torri, gli Alfieri,* visto che la critica insiste a lodarne solo i «costumi quanto mai ricchi, che sarei tentato d'additare come esempio di decoro, in fatto di vestiario, non solo a molte Ditte cinematografiche, ma anche a moltissimi impresari di grandi teatri lirici o drammatici»[5]. Di chi sarà quindi la famosa scacchiera, prevista da d'Ambra nel romanzo, che fornisce la trama del film? Di un poco noto Fosco Barberis? Lo stesso scrittore, che nei suoi *Sette anni di cinema* dedica diverse pagine, ricche di particolari, alla lavorazione del film, dimentica di parlarci della scenografia e dei costumi: preferisce soffermarsi sul curioso e divertente aneddoto delle scimmie che invadono il teatro.

Negli anni della prima guerra mondiale doveva essere di moda ripescare le operette di Leoncavallo: nel 1916 Ubaldo Maria Del Colle dirige *Zingari,* scritta dal compositore nel 1912; ne sappiamo poco, ma una breve recensione del Rondone[6] ci avverte – con qualche sarcasmo – che «i costumi dei personaggi sono di Caramba, il grande vestiarista, che ora fa anch'esso il pellicolaio». È evidente che Sapelli preferisce dedicarsi a questa attività, lasciando ad altri il compito di progettare gli apparati: Rovescalli per l'*Amleto* (1917) di Eleuterio Rodolfi con Ruggero Ruggeri, più tardi Antonelli, destinato a divenire collaboratore fisso di Lucio d'Ambra.

Ne *Le mogli e le arance* (1917) non si può dire che vi sia una scenografia: l'azione si svolge quasi tutta in esterni, nel parco del Grand Hotel, e gli interni si riducono a poche stanze, che non rivelano la minima ricerca di novità e d'invenzione. Molto curati sono invece i vestiti delle numerose fanciulle, estivi, vaporosi; i cappellini con «l'ala larga» – come diceva una comica del 1912 – e gli immancabili ombrellini, elementi indispensabili per le semplici coreografie. Si può ipotizzare che lo scenografo di tanti balletti vi abbia messo mano.

Il film è prodotto dalla neonata Do-Re-Mi, una ditta che – a quanto dice la pubblicità e scrivono i giornalisti amici – fa capo a d'Ambra e Caramba: in realtà i capitalisti che corrono l'avventura sono i fratelli Ernesto e Raniero Bianchi, probabilmente affascinati dalla personalità e dal successo dello scrittore. Il quale spiega in un'intervista all'amico Ugoletti (vedi in questo volume a p. 89) che ha lasciato la Medusa del marchese di Bugnano non per contrasti, ma perché non poteva dare tutta la collaborazione che gli era richiesta, impegnato com'era in tante altre attività.

La Do-Re-Mi produrrà tra il 1917 e il 1921 ben 17 film, di cui 9 diretti o semplicemente scritti da d'Ambra; Caramba collabora a un paio, il già citato *Le mogli e le arance* e *La commedia dal mio palco* (1918), del quale è – forse – anche co-regista.

Poiché la regia lo attira. Aveva realizzato nel 1914 *La reginetta delle rose,* ora si misura con *Il volo dal nido* (1917), da lui stesso prodotto in associazione con la Eclair. La critica, dimenticando *La reginetta,* parla di «primo tentativo», aggiunge che si tratta di «una procedura di messa in scena tradizionale», «effetti di una deliziosa e portentosa armonia estetica»; anche scontando la «poca consistenza del soggetto e appariscentissime deficienze d'interpretazione»[7].

Insomma, tenuto conto dell'amicizia che legava il direttore del giornale a Caramba e di altre critiche[8], ci par di capire che questa riduzione cinematografica de *La rondine* – libretto di Giuseppe Adami per l'opera di Puccini – ha grandi pregi figurativi e nulla di più. Lodata la protagonista Carmen Melis, noto soprano, già apprezzata interprete pucciniana.

Ma il Rondone[9] infierisce anche contro *Le figlie del mare* (1918), che Caramba realizza su un soggetto di Sem Benelli; forse a ragione, se consideriamo la trama (e il significato simbolico delle perle "figlie del mare", che al mare ritornano).

Fortunatamente è pervenuta sino a noi una parte de *La mirabile visione* del 1921. La società Tespi, già produttrice di maestose rievocazioni storiche come *Frate Sole* e *Giuliano l'apostata* (diretti da Ugo Falena rispettivamente nel 1918 e nel 1919), in vista delle celebrazioni per il centenario dantesco si era impegnata in uno sforzo eccezionale, grandi costruzioni, costumi raffinatissimi, buoni interpreti e soprattutto una narrazione distesa, che occupava più di 4000 metri di pellicola. Caramba aveva diviso il film in due parti: la prima raccontava episodi della vita di Dante dalle lotte intestine a Firenze fino alla morte a Ravenna; la seconda rievocava tre momenti della vita e della Commedia: *Amor mi mosse* (l'incontro con Beatrice), *Anime crudeli* (il conte Ugolino), *Anime affannate* (Paolo e Francesca). A giudicare dalle parti più ampie di quanto è rimasto del film – la missione di Dante presso papa Bonifacio VIII e l'episodio di Paolo e Francesca – sembra che l'aspetto figurativo abbia prevalso su quello drammatico; che il «mago divino» Caramba, come lo ha chiamato un critico,

abbia «scialato»[10]. E se qualcuno ha parlato di stilizzazione, è perché non ha visto né il film né la documentazione fotografica: valga per tutte la scena della corte papale.

La scenografia di Caramba è ridondante, curatissima nei particolari (fin troppo: lo scudo degli Scaligeri applicato al muro accanto allo scalone – forse ripreso dal vero – nel cortile di Cangrande), presentandoci un medioevo ricco, a volte sgargiante. Ma il gusto dell'autore è più evidente nei costumi, specie femminili: abiti leggeri con disegni ripetuti, indossati da giovani donne che portano elaborati copricapi oppure coroncine di fiori. Mentre Francesca si adorna di una vera corona quando ascolta le dolci parole di Paolo, le sue damigelle colgono rose da una siepe e una di loro suona la cetra.

Per ritrovare una scenografia e dei costumi paragonabili per accuratezza e sfarzo bisogna aspettare *L'arzigogolo* (Mario Almirante, 1924, da un dramma di Sem Benelli). Qui Caramba collabora con Giulio Lombardozzi (già scenografo di *Cajus Julius Caesar* di Enrico Guazzoni, 1906; di *Potere sovrano* di Baldassarre Negroni e Percy Nash, 1916; de *L'innamorata* di Gennaro Righelli, 1920), ma sono chiaramente suoi i costumi: come ne *La mirabile visione* negli abiti, o mantelli, le stoffe sono decorate di motivi ricorrenti, quasi floreali. Ci resta il desiderio di sapere come fossero i costumi disegnati – tre anni più tardi – per spettacoli teatrali quali *Ginevra degli Almieri* di Forzano, o la ripresa della dannunziana *Francesca da Rimini.*

La scenografia cinematografica è stata poco studiata, lo sappiamo: non si è conservato uno schizzo, un figurino, una testimonianza scritta. Nulla sui vari Camillo Innocenti, Giulio Lombardozzi, Tito Antonelli, Ruggero Faccenda, Carlo Bonafede, Fosco Barberis, Vincent Dénizot, Alfredo Manzi, Nino Maccarones, Vittorio Cafiero, Giovanni Spellani, Filippo Folchi, Raffaello Ferro; se sappiamo qualcosa di Caramba o di Cambellotti, di Prampolini o di Rovescalli, di Brasini o di Otha Sforza, è perché la loro attività non si è limitata al cinema, ma si è estesa in altri, più proficui campi.

---

1. Alberto De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Cremonese, Roma, 1938.
2. «La Vita Cinematografica», 14, 31 luglio 1914.
3. Flavia Pappacena, *Il nuovo Excelsior di Caramba*, in *Excelsior*, a cura di F. Pappacena, Chorégraphie-Scuola Nazionale di Cinema-Di Giacomo, Roma, 1998.
4. «La Lettura», dicembre 1908.
5. C.S., «La Cine-fono», 25 novembre, 19 dicembre 1916.
6. «La Vita Cinematografica», 22-30 novembre 1916.
7. Fandor, «La Cine-gazzetta», 31 maggio 1917.
8. Alacci, «Film», 25 maggio 1917.
9. «La Vita Cinematografica», 22 novembre 1919.
10. Giuseppe Faracci, «Il Corriere Cinematografico», 3, 16 gennaio 1926.

38

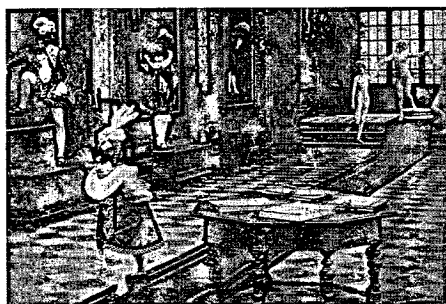
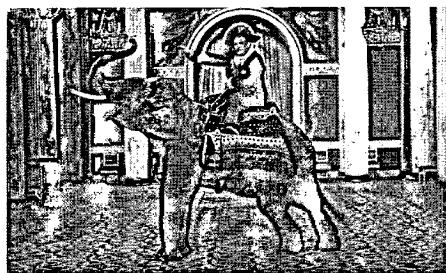
Il Re, le Torri, gli Alfieri
Trama

Nella *Scacchiera* galante di Pulquerrima, gaia capitale del felice regno di Fantasia, le *Torri* sono rappresentate dalle belle signore della "fine fleur" della città, gli *Alfieri* dai loro mariti, i *Cavalli* dai grandi dignitari e dagli alti ufficiali della Corte, il *Re* dal principe ereditario Rolando.

Giorgina Dentice di Frasso e Luigi Serventi

Su questa galante *scacchiera* Rolando di Fantasia, forte del suo fascino di principe e di bel giovane, va e viene a suo comodo: non una *torre* che gli resista, tutte le belle signore della città, tutte le *torri* della *scacchiera*. Ogni giorno al Palazzo Reale di Pulquerrima, ove il Principe Rolando ha la sua residenza, affluiscono le signore che si precipitano a prendere, al primo invito, una tazza di thè da lui. Amico intimo di Rolando è il Marchese Armando d'Aprè, ex diplomatico scettico ed arguto, confidente e consigliere del principe: è egli che guida e accompagna il principe in quella gaja e facile società di Pulquerrima che egli stesso paragonò a una *scacchiera* su cui il re poteva muoversi a suo piacimento.
Tutto andava sulla *scacchiera* galante nel miglior modo possibile quando un giorno, durante una passeggiata a cavallo, il principe incontrò una signora che non conosceva: era la più bella e onesta dama di tutta la città, la duchessa Isabella di Frondosa. «Darei il trono per quella donna!» esclama il principe in un subitaneo entusiasmo. Ma questa volta la *torre* non cede, la duchessa di Frondosa non dà ascolto alla corte assidua del principe, che perde definitivamente la testa per lei. E intanto, benché il re neppure più le assediasse, *torri* e *torri* continuavano a cadergli davanti.
Il tempo passa e la duchessa di Frondosa resta incrollabile e, come una graziosa salamandra, passa senza bruciarsi nel fuoco di quell'assedio d'amore. Il principe, sempre più innamorato, cade così in uno stato di profonda melanconia. Il marchese d'Aprè, il Gran Ciambellano e il Gran Cerimoniere di Corte, preoccupati, interrogano allora la scienza ma mentre i giovani scienziati consigliavano un rimedio, i vecchi dotti ne consigliavano un altro, e così non si potette trovare il modo di guarire il principe. La corte era ridotta ad essere una valle di lacrime, in cui il principe e i suoi amici conducevano una vita assolutamente meccanica. E tutte le altre *torri*, le cui insistenze si facevano ogni giorno più grandi, erano irrimediabilmente respinte. Una sola *torre*, la duchessa, il principe invitava ogni giorno a prendere il thè da lui, e solo quella *torre*, pur troppo, non vi andava mai.

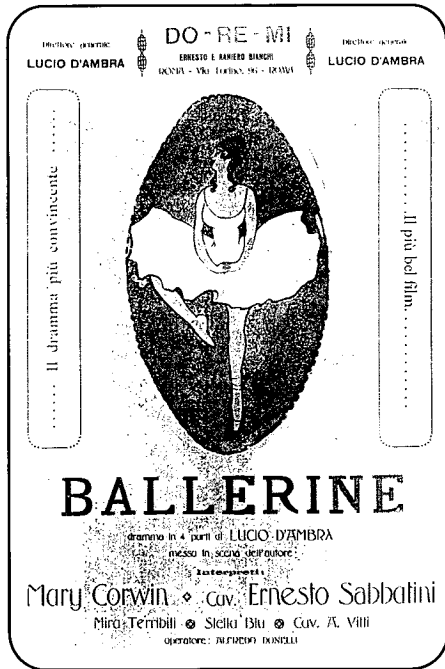
Solo un giorno, finalmente, essa si reca dal principe che l'accoglie esultante, ma si deve poi rassegnare a vederla andar via senza averle potuto offrire che una tazza di thè, poiché ancora una volta ella non ha accettato l'amore che egli le offriva.
In quei giorni, Sua Altezza ordinò che si preparasse una festa memorabile e si raccomandò al Gran Ciambellano e al Gran Cerimoniere perché questa riuscisse degna del fasto dei suoi avi. Il Gran Ciambellano e il Gran Cerimoniere restano oppressi dalla gravità e dall'importanza dell'incarico affidato loro dal principe, e non solo pensano alla festa tutto il giorno, ma anche la notte son tormentati da quell'incubo e mentre il Gran Ciambellano sogna di essere assalito e burlato dagli antenati del principe che si di-

staccano improvvisamente dai quadri esistenti nel palazzo, il Gran Cerimoniere si vede a cavallo ad un elefante, in atto di accogliere gli invitati.

Paolo Wullmann

Egli li vede, così, giungere nel sogno, e vede arrivare il Principe, l'intera corte, le belle signore della città, le celebrità del mondo lirico e drammatico, i dotti professori universitari e l'opinione pubblica di Pulquerrima: ma non sono persone quelle che egli vede giungere ai piedi del grande scalone reale, ma animali: passano così leoni, cammelli, dromedari, galline, elefanti, cani, zebre e un branco di pecore. La Corte diventa così una specie di Arca di Noè che, nel sogno, il Gran Cerimoniere vede ad un tratto avvolta da un immenso diluvio: il diluvio universale.
Giunge intanto la sera del grande ballo a Corte: vi partecipa naturalmente anche la duchessa di Frondosa, che subito Rolando riassale con la sua corte. «Alle undici, nella serra in fondo al Parco», le dice. «Ve ne scongiuro venite». «Verrò» risponde la duchessa. Rolando è felice. Ma intanto, mentre egli attende le undici, appaiono di dietro a una tenda le mani di alcune signore che chiedono che il Principe metta una rosa nella mano della preferita. Rolando per levarsele di torno dà una rosa a tutte e va via. Le signore, scontentate, danno allora tutte le rose alla duchessa di Frondosa. Essa dapprima si irrita per l'ironia, ma poi propone: «Andiamole a restituire a Sua Altezza». Il principe Rolando, che attendeva nella serra Isabella, se la vede giungere insieme a altre dieci signore.
Ne resta avvilito e addolorato. E scaccia aspramente la duchessa.
Entra poco dopo nella sala da ballo: la quadriglia reale si svolge in un'apoteosi di luci e di bellezza.
Intanto, nel parco del palazzo, la servitù balla una sua quadriglia campestre con lo *champagne* rubato nelle cantine reali. Ed è appunto nei fumi dello *champagne* che i custodi di un piccolo villaggio di scimmie, fatto costruire da Rolando nel parco, si dimenticano di chiudere le gabbie. Le scimmie escono allora all'aperto e, nel bel mezzo della festa, in pieno *cotillon* invadono il salone da ballo: il fuggi fuggi è generale, la gente terrificata si precipita per le scale e su una terrazza che crolla in un lago, finché le scimmie restano le sole padrone del campo.
Si era svolto intanto un piccolo dramma famigliare nella casa del duca di Frondosa. Il duca aveva con fastidio osservato

che la corte del principe a sua moglie si faceva sempre più sfrontata, più assidua, più violenta. La duchessa intanto usciva con insolita frequenza. Il marito, impensierito, si rivolse allora perché la sorvegliassero a una famosa agenzia di *detectives*. Si videro così delle cose straordinarie: i due *detectives* sguinzagliati dal duca dietro la duchessa la vedevano contemporaneamente, alla stessa ora, vestita in diverso modo, vivendo una diversa vita con persone diverse. Il duca sorpreso, impensierito, ha delle scene violente con la moglie: un giorno la discussione è più forte, e marito e moglie escono di casa ognuno per conto suo, senza essersi riconciliati. La stessa sera, tra il lusco ed il brusco del crepuscolo, il duca incontra sua moglie davanti a un gioielliere. Entra dal gioielliere e per riconciliarsi con lei lo incarica di mandare un diadema alla signora entrata poco prima. Ma, tornato a casa, viene con meraviglia a sapere che la moglie non aveva ricevuto nulla. La cosa diventa incomprensibile. Intanto tra le più complicate e straordinarie avventure i due *detectives* continuano ad inseguire due diverse automobili che contenevano due diverse duchesse di Frondosa.
Finalmente un giorno, per fortuito caso, il mistero si chiarisce; c'è un'ttrice, Loulette Louly, che somiglia come una goccia d'acqua somiglia a un'altra alla duchessa di Frondosa. Il duca pensa subito di approfittare di questa fortunata combinazione per vendicarsi dell'assidua corte che il principe faceva alla duchessa [*parole illeggibili*]. Infatti una sera, dopo un piccolo pranzo a corte, fa in modo che la duchessa dia al principe un appuntamento nella serra. Il principe, felice, esultante, corre nella serra.
Vi trova infatti la duchessa. È felice, pazzo di gioia e d'amore, quando da un'altra porta entra nella serra il duca di Frondosa che, mentre il principe, credendosi sorpreso, non sa che fare né dire, esclama: «Altezza, vista la grande predilezione che Vostra Altezza ha per mia moglie, ho pensato bene di portare a Vostra Altezza non una duchessa, ma due». E fa entrare la vera duchessa di Frondosa: il principe è stupefatto, guarda Loulette Louly, non crede ai suoi occhi. La serra si riempie di invitati chiamati dal duca. Lo scandalo si diffonde ben presto in tutta la città; volando di bocca in bocca, l'intera metropoli ride alle spalle del principe.
Intanto, nella notte, è morto il Re. Rolando deve quindi raggiungere la capitale per salire al trono. Chiede alla duchessa un ultimo colloquio, un ultimo addio. La scena è assai dolce e assai triste. La duchessa strappa a Rolando un capello bianco. «Siete un uomo, oramai!» gli dice. «Purtroppo!» risponde Rolando. «Divento re ed appaiono i primi capelli bianchi; la mia giovinezza è definitivamente finita!». Le ridice ancora il suo amore, il suo infinito tormento, la sua tenerezza infinita.
«Guarirete» gli dice la duchessa. E gli racconta la vecchia favola d'un vecchio poeta in cui si vede come sempre il tempo faccia passar l'amore. Il re parte allora tristemente, mentre amorini in lutto gli danzano intorno. Rimane la duchessa, che s'accorge solo allora d'avere anche lei amato Rolando, senza saperlo.

Anonimo, Programma di sala del cinematografo Edison di Firenze, marzo 1917.

Ballerine
Sceneggiatura della prima parte

1. Pel primo quadro, partendo dalla dissolvenza, la panoramica verticale dà solamente la visione delle gambe delle ballerine durante il ballo che avanzano in un ondeggiare di veli.
2. Poi l'intero corpo di ballo. È il momento dell'*alt* e del riposo. Il bianco sciame si apre a ventaglio nella grande sala di prova.

Il coreografo Monsieur Gibus

3. Primo piano di "Monsieur Gibus".
4. "Monsieur Gibus" corregge il passo di tre piccole ballerine alla sbarra.

Un terzetto inseparabile

5. E in un angolo della sala, due ballerinette, Tina e Pina, per ripararsi dal freddo indossano due ampii mantelli a grossi scacchi. Sono una a destra e una a sinistra di Coccodè, il mimo, sotto il suo braccio. Coccodè prende dalle tasche del suo mantello, anche esso a scacchi, delle castagne arrostite e le mette nella bocca di Tina e di Pina e nella sua.

Tina, Pina e Coccodè

6. Primo piano, con panoramica di Tina, Pina e Coccodè che mangiano le castagne.
7. Ancora un quadro delle ballerine nella sala di prova durante il riposo. Gambe rosee, bianchi veli, rose nei capelli.
8. La panoramica va a disco a scoprire in un angolo, seduta su un cassone con uno scialletto sulle spalle nude e infreddolite...

La più carina tra le ballerine di fila: Coletta Germani (Mary Corvin)

9. E, in primo piano, ecco la piccola ballerina di fila, assorta, pensosa, una mano poggiata nella palma di una mano.
10. Nella scena generale Pina, Tina e Coccodè hanno avvistato Coletta e le lanciano castagne.

Piovono marroni che con quel freddo potrebbero anche essere "glacés"

11. E su Coletta seduta sul cassone cadono le castagne. Ella sorride al terzetto e, levatasi, si avvia verso Tina, Pina e Coccodè.

Tre amici che l'adorano

12. Ecco ora Coletta nel terzetto che la festeggia e l'abbraccia.
13. Ancora il quadro generale del riposo.

Assiduo alle prove del corpo di ballo è il marchese Tralalà...

14. ...che avanza verso la macchina in una nuvola di ballerine distribuendo caramelle e fiori.

Settant'anni...

15. Ed ecco, in primo piano, il volto grinzoso e la testa calva di Tralalà, melenso e ganimede.

Un po' di gotta...

16. I piedi di Tralalà, scarpe molto grosse, ghette bianche, il passo corto e molle dei gottosi.

E "Vieux Marcheur" impenitente

17. E, con due ballerine tra le braccia, coglie un bacio dall'una e dall'altra.

"Monsieur Gibus" chiama a raccolta...

18. E, da tutta la sala, attorno alla macchia nera di "Monsieur Gibus" attillato nel suo abito di velluto nero accorrono le nuvolette bianche delle tarlatane che si dispongono in fila.
19. ...e il ballo ricomincia.

L'a solo di Coccodè

20. E davanti al gruppo balla buffamente Coccodè.
21. Ora la prova è finita. "Monsieur Gibus" dà congedo a tutte le ballerine che corrono a vestirsi.
22. Siamo ora nella sala dove le ragazze si vestono. Un gran tramestio. Nel suo *boxe* Coletta indugia. Le tengono compagnia Pina, Tina e Coccodè.
23. Un gruppo di ragazze, ora vestite, esce dalla sala.

Tutte adorano Coletta

24. E, a mano a mano, quelle che sono vestite, prima di andarsene, vanno a baciare Coletta che ha per tutte un bacio, un sorriso, una parola buona.
25. Il primo gruppo di ragazze esce in istrada dalla porticina del teatro. Sulla porta è...

Il signor Pipelet portiere, custode, bidello e vittima di tutte

26. Primo piano di Pipelet cui due o tre ragazze tirano la barba o levan di testa il berretto.
27. E ogni ragazza, passando, fa uno scherzo a Pipelet che sorride rassegnato e bonario.
28. Nel *boxe* Tina e Pina interrogano Coletta:

«Vieni con noi?»

E Coletta risponde:

«No. Vado a prendere il babbo. Povero babbo, lavora da stamattina e non ha che me»

Poiché non va con loro, Tina, Pina e Coccodè salutano Coletta. Addio! Addio! A domani!

29. Dal portone escono altre ragazze. Altri episodii con Pipelet.
30. Nel suo *boxe* Coletta è oramai vestita, carina, semplice, come una figliuoletta, la buona figliuoletta che ella è.
31. Tralalà traversa la sala dove le ballerine si vestono.
32. Coletta, che esce dal suo *boxe*, incontra Tralalà galante con lei più che con ogni altra. Tralalà le chiede dove vada.

«Vado a prendere il babbo che lavora al suo teatro»

Il marchese cerca qualcosa nelle sue tasche.

Il babbo di Coletta è scenografo della "Divina Film"

33. Nel teatro cinematografico della "Divina Film", il vecchio Germani lavora a dipingere un pavimento.
34. Primo piano di Germani in cima a un praticabile.
35. Tralalà ha ora trovato nelle tasche ciò che vi cercava. Ora l'offre a Coletta.
36. Primo piano di un astuccio con un ricco gioiello.
37. Ma Coletta rifiuta e respinge la mano che offre ed offende:

«Voi sapete, marchese, che non sono come tante altre»

E, umiliata, cade piangendo su la sua sedia.

38. Fuori intanto altre ragazze sono attorno a Pipelet.
39. Su, il marchese cerca di confortare Coletta piangente. E Coletta solleva il volto e domanda:

«Perché offendermi così? Non ho nessuno se non il babbo, ma il babbo...»

40. Ora sul quadro di Coletta piangente nel suo *boxe* appare il quadro-visione di Germani che beve, beve in un piccolo bar notturno.
41. Ora il marchese Tralalà chiede scusa. Coletta dà la mano. Si leva. Perdona. La pace è fatta.

***

Tralalà s'intenerisce

– Primo piano di Tralalà commosso.
– Coletta si avvia. Tralalà le chiede il permesso di accompagnarla.
– Al portone del teatro ecco Tralalà e Coletta. Pipelet la festeggia più d'ogni altra. Coletta è la sola che non gli fa uno scherzo, che non lo burla. Anzi estrae dalla sua tasca un pacchetto di tabacco e lo dà al portinaio:

«Trinciato turco per la vostre pipa, Pipelet!»

E, commosso, Pipelet bacia la mano di Coletta. Poiché passa una vettura Tralalà la ferma e invita Coletta a salirvi.

«V'accompagno io dal babbo, in vettura...»

Ma Coletta rifiuta. No.

«No. Vado in tram. Ho il mio abbonamento»

E poiché il tram passa Coletta lo ferma. Vi sale. Il tram parte.

Tanta virtù in una ballerina!...

– E Tralalà col cappello in aria resta a vedere il tram che s'allontana.

«In fede mia, in settant'anni mi capita per la prima volta...»

E s'allontana scuotendo il capo per seguire una bella donnina che passa.

Nelle ore di riposo Germani che è un buon pittore fa qualche lavoro

– Il vecchio Germani, nel suo studio si prepara a lavorare.

– Coletta tornata a casa, malinconica, sognante, è alla finestra della sua cameretta. Innaffia i fiori.

I suoi geranii

– Germani è seduto al lavoro. Coletta entra. Porta un vaso di geranii sul tavolino del babbo e chiede: «Che fai, babbo? Lavori?»

«Faccio il ritratto della mamma di un attore della "Divina Film"»

Coletta siede accanto al padre, una mano poggiata sul tavolino, la testa nella palma, e lo guarda lavorare. Poi dice, il volto grave di tristezza chiusa:

«Tutti hanno un ritratto della loro mamma. Io no»

– Primo piano di Coletta assorta e dolorosa.
– Primo piano di Germani nervoso.

«Dov'è la mia mamma?»

– Così chiede Coletta che si è levata abbracciando il suo babbo. Ma il babbo si libera, scioglie le braccia di lei, alza le spalle. Ha una smorfia tra cinica e dolorosa.

«Chi sa? Son vent'anni...»

E, così detto, fa risedere la figliuola e riprende a lavorare.

Una mamma e il suo figliuolo

– Nel vecchio salotto borghese della contessa d'Arna, vicino al caminetto acceso, la vecchia signora cieca è seduta e il suo figliuolo, accanto a lei, le fa la lettura.

La contessa d'Arna è cieca... in seguito ad un terribile accidente

– Primo piano della contessa cieca.
– La lettura continua. Marco indica adesso una pagina col dito.

Marco d'Arna

– Primo piano del giovane.

– Ritorna il quadro generale in cui Marco d'Arna chiude il libro, cade alle ginocchia della madre, le cinge la vita e le dice tenerissimamente, tutta l'anima negli occhi:

«Così io ti amo, mamma. Tu sei la mia religione e la mia vita. Tutta la luce che non è più nei tuoi occhi è nell'aureola di santità che ti recinge il capo»

E la madre, intenerita, lo bacia su i capelli.

«Buona notte, mamma adorata»

Ora è tardi e Marco fa levare la mamma e l'accompagna fino alla porta. Su la soglia s'inginocchia dinanzi a lei e le dice:

«Benedici, mamma santa, il tuo figliuolo!»

E la madre lo benedice.

Natale è vicino

– Alla scuola di ballo. La prova. Tralalà entra. Raduna Coletta, il terzetto, Pipelet ch'è in un angolo, "Monsieur Gibus". Propone di passare il Natale insieme.

Tralalà organizza un pranzo di Natale in trattoria

E tutte battono le mani. Gibus s'allontana. Coletta s'avvicina a Tralalà.

«Condurrò anche il mio babbo»

Tralalà approva.

– Gibus fa provare le ballerine alla barra. Coletta dice al marchese:

«E anche Pipelet»

E il marchese invita, ubbidiente, anche Pipelet.

– Ricomincia la prova. Ora il volo lieve delle tarlatane riempie di bianche farfalle tutto il teatro.

La solita vita

– Germani lavora, come al solito, nella sua stanza.
– Come al solito, Coletta innaffia i geranii nella sua camera, alla sua cara piccola finestra.
– Marco è presso la sua mamma, come al solito.
– Tralalà è, come al solito, fra le ballerine.
– Come al solito, il terzetto mangia castagne.
– E Pipelet, come al solito, nella folla delle ballerine che escono dal teatro, un fiore in mano, un capriccio nel cuore e un grillo in testa...!

Natale è giunto

– Una chiesa e i fedeli che vi entrano.
– Un paesaggio di neve e il terzetto preso in mezzo a una battaglia di pallottole di neve.
– Baracche di rivenduglioli.
– Fasci di crisantemi.
– Alberi di Natale.
– Un suonare di campane.
– Un presepe.
– Neve fuori, veli dentro, e, nella sala da ballo, le ballerine ballano con Gibus un gran passo di scuola.

Coletta adora il Natale

- Tralalà e Coletta, nella sala che è spogliatoio delle ballerine, sono attorno a un albero di Natale che rivestono di carte d'argento, di bambagia, di candelette.

Con le piccole economie di Coletta

- Il terzetto, che ha fatto spese in un bazar, giunge carico e stracarico alle porta del teatro.
- Come è impaziente Coletta, attorno all'albero, nel non veder giungere i suoi amici e i regali che ha mandati a comprare...
- Ma ecco giungere finalmente il terzetto, carico, stracarico. Scatole, scatolini e scatoloni dappertutto: sulle braccia, nelle mani, sotto le ascelle, nelle ampie tasche e nei grandi cappuccioni dei tre mantelli a scacchi. E li rovesciano tutti lì, per terra, ai piedi di Coletta felice, che apre le scatole, prende i doni, si dà, nervosa e felice, ad adornare l'albero di Natale.
- ...e ora, l'albero è pronto, e infatti Coletta si allontana di corsa...
- E Pipelet, chiamato, sale e, aiutato da Coccodè e da Tina e Pina, trascina l'albero nelle sale vicine in cui il suo arrivo inaspettato interrompe la prova delle ballerine...
- Intanto alla porta di comunicazione fra lo spogliatoio e la sala di prova Coletta e Tralalà guardano sorridenti...
- ...le ballerine che hanno interrotto il ballo e, le mani in alto, gli occhi incuriositi, stringono un cerchio intorno all'albero di Natale, mentre dietro l'albero, ritto in piedi su una sedia, Pipelet proclama:

«Manda, con un augurio per tutte, la signorina Coletta»

E tutte le piccole mani levate delle ballerine si uniscono plaudenti.

- Coletta guarda sempre attraverso la porta.
- Tutte le ballerine si lanciano sull'albero, lo spogliano, abbracciano Pipelet.
- Coletta guarda. Tralalà la spinge dentro. Nella sala tutte le ragazze, felici, ballano a coppie. Coletta entra in mezzo a loro. E tutte sono ad abbracciarla!

Tutte felici. E Coletta più di tutte

- Gruppi di ragazze coi loro regali.
- Coletta, felice, le guarda.

Di provare, quel giorno, non si parla più

- Gibus ricomincia la prova. Ma tutte giuocano coi regali e Gibus, disperato, le mette in libertà.

C'è un regaletto anche per Tralalà

- Coletta chiama il terzetto. Trae dalle tasche di Coccodè un involto. Si raduna tutte le ballerine attorno e lo consegna solennemente a Tralalà.
- Tralalà svolge il pacco. Ne esce una bambola vestita da ballerinetta... Tutte scoppiano a ridere e fanno girotondo intorno a Tralalà.

A sera. Il gran pranzo

- La comitiva entra in trattoria dov'è preparata la tavola. Accanto è un albero di Natale. Prendono posto.

«Alla più bella!»

Tralalà dà il posto d'onore a Coletta.

«Coletta!»

...gridano tutte le ragazze.

«E alla più buona!»

Così chiede ancora Tralalà.

«Coletta!»

...gridano ancora tutte le ragazze.

- E Tralalà fa sedere Coletta.

Tempesta nel terzetto: tutti e tre gl'innamorati vogliono stare vicini a Coletta

Tina, Pina e Coccodè si disputano i posti. Coletta ride. Finalmente vincono Tina e Pina che siedono a destra e a sinistra di Coletta.

– Tutti sono a tavola.

Il ripiego di Coccodè

Ma Coccodè giunge con un alto seggiolone da bambini e un vassoio apparecchiato. Sedendo su quello si mette a sedere proprio alle spalle di Coletta, fra Tina e Pina.

Che cosa è l'albero di Natale per una mamma cieca

– In piedi, e presso l'albero, al braccio del figliuolo, la madre cieca carezza con una mano i rami dell'abete, le candelette, i fiori.
– Germani a tavola beve e ribeve.
– Ora Marco fa risedere la mamma.
– L'orologio segna mezzanotte meno un quarto.
– Marco dice:

«Se tu permetti, mamma, vado alla messa di mezzanotte»

La mamma acconsente. S'inginocchia con la dama di compagnia. Dice al figlio:

«Io dirò qui le mie preghiere»

E il figlio la bacia.

A pranzo finito

– Tutti si levano per uscire.
– Germani, avvinazzato, è solo a tavola.
– Marco lascia la mamma ed esce.
– Tutti fuori nella strada. Coletta cerca il padre. Il terzetto rientra.
– Il terzetto torna a prendere Germani.
– Il terzetto riconduce Germani.
– Tutti si muovono.
– Una chiesa in cui entrano i fedeli per la messa di mezzanotte.
– Marco per via.
– Tutti per via. Germani, solo, indietro a tutti.
– Tutti per via.
– La porta di un bar.
– Gente alla chiesa.
– Germani si ferma dinanzi le vetrine d'un bar...
– Tutti giungono alla chiesa.
– Germani entra nel bar.

E dopo la messa...

– La folla dei fedeli esce dalla chiesa.

«Dov'è papà?»

– Ecco uscire il gruppo di Coletta. Dov'è il babbo? Torna indietro a cercarlo.
– Germani beve sempre, nel bar.
– La folla che esce travolge il gruppo di Coletta.
– Coletta riesce dalla chiesa: il babbo non c'è.
– E Germani dorme sul bancone del bar.
– Coletta cerca gli amici. Non li trova più.
– Gli amici sono all'angolo di una via.
– Tralalà chiede:

«E Coletta?»

Qualcuno risponde:

«Sarà andata via con suo padre...»

– Coletta discende esitante i gradini della chiesa, cercando...
– E il gruppo si muove.
– Dalla chiesa esce, intanto, Marco.
– Coletta guarda attorno...

Non una carrozza, non un tram... Di corsa a casa...

E si decide ad allontanarsi rapidamente.

– Anche Marco s'avvia per la stessa strada.
– Ora sono tutt'e due nella stessa via.
– Tre giovinastri incontrano Coletta sola: le sbarrano il passo, le danno molestia...
– Marco vede.
– I tre giovinastri continuano.

– Marco si slancia.
– I giovinastri continuano contro Coletta che, per difendersi, le braccia sul volto, si addossa al muro. Marco giunge, coprendo Coletta, a dire:

«Questa donna è con me»

– E sfida risoluto i tre uomini.

«Scusate!»

E i tre uomini insieme si tolgono il cappello...
...e si allontanano. Coletta tende riconoscente le mani a Marco.

– Germani dorme sempre nel bar.

«La solitudine è grande e pericolosa. Mi permette, signorina, d'accompagnarla?»

– Così dice Marco a Coletta, che prima esita e poi accetta.
– Ora camminano soli, stretti, per le grandi vie notturne.
– C'è la neve! La campagna notturna ne è coperta. Ecco i due giovani, adesso, a guardare l'immenso bianco scenario invernale.
Com'è fredda la neve! Com'è già caldo il cuore!

E i due amanti, passando in aperta campagna, sostano nella gioia dei primi sorrisi. Coletta raccoglie a terra un po' di neve, ne fa una pallottola e la getta in aria. E c'è già, in quel fiocco di neve, il suo sogno d'amore.
– Ancora eccoli, soli, stretti, sempre più stretti, per le vie notturne, nei bianchi scenari di neve.
– E finalmente eccoli seduti su un piccolo ponte. Dietro di loro sono il cielo smisurato e la pianura nevosa. Marco le prende la mano. Coletta gli si stringe al fianco.

E, in una sera di Natale, il loro amore nacque così...

Ed è fra loro, d'improvviso, l'estasi lunga del primo bacio sotto i lenti fiori della nevicata.
Laggiù nel cielo, intanto, lentamente – ombra, visione – un corteo appare di tra le nuvole, lentamente passa, lentamente dispare. È il corteo dei Re Magi.

Fine della prima parte

Ballerine. Romanzo cinematografico in 4 parti, «L'Arte Cinegrafica», Roma, I, 2, 15 giugno 1918 e 3-4, 15-31 luglio 1918. Le successive parti non sono mai state pubblicate.

***La storia della dama dal ventaglio bianco* Versione romanzata del film. Prologo ed epilogo**

«Marionettina...»

A Lucio d'Ambra

Mio caro Maestro ed amico, voi siete il direttore del «Romanzo Film». Io sono la prima attrice della Lucio d'Ambra film. «Il Romanzo Film» pubblica il romanzo che voi avete tratto dal vostro film intitolato Storia della dama dal ventaglio bianco. *Un anno e mezzo fa io ho cominciato a recitare e il primo film di cui la Lucio d'Ambra film m'affidò l'interpretazione fu appunto quello intitolato:* Storia della dama dal ventaglio bianco. *Dopo di questo, in diciotto mesi, ne ho interpretati altri quindici. Ma io preferisco sempre a tutti, preferirò sempre a tutti, il primo, questo primo, quello che aprì la mia strada, quello che mi mise, marionettina docile, nelle vostre mani, Maestro.*

Marionettina docile e commossa. Ricordo come fosse oggi quel giorno di piena estate che venni per la prima volta alla Palatino. Nel vostro studio, mentre dal vicino convento giungeva sul tono grave dell'organo il chiaro concerto delle monache che cantavano a vespero, voi leggeste – come voi sapete leggere – a Luciano Molinari ed a me il film di cui noi dovevamo essere protagonisti: appunto quello intitolato: Storia della dama dal ventaglio bianco... *Com'ero commossa... Ero lì, davanti a voi, piccola attrice nuova piena di speranze, leggera di sogni, grave di paure. E voi eravate il Maestro, lo scrittore illustre dei vostri romanzi e dei vostri drammi, l'autore di moda, e i vostri films correvano, ammirati, acclamati dal mondo intero. Una nuova deliziosa fantasia era uscita da voi, dal vostro sogno di poeta. Ed ero chiamata a tentare d'interpretarla, a tentare di dare vita alla dolce e appassionata figurina di Mimì... Mimì nacque in quell'ora, con che tormento e da quale intimo travaglio!... Voi leggevate, tranquillo, indifferente alla piccola donna che per la prima volta vi ascoltava. Io, invece, ero tutta un tumulto. Il sogno di tanti anni della mia adolescenza diventava realtà. Io diventavo attrice, e vostra attrice.*

Attrice? No. Grande, solenne parola. Marionettina. Marionettina docile, che lascia a voi il compito di farla apparire brava, che cerca da parte sua, modestamente, solo d'essere un po' carina. Ho, nella mia modestia, una sola gloria: una semplicità e una serietà di propositi per cui vedo il mio lavoro come una meta difficile a raggiungersi, per cui traggo dalla mia fatica non ragioni di vanità ma lezioni di modestia. E devo a voi anche questo, a voi, Maestro della mia piccola arte, Maestro della mia semplice vita. Non sono, forse, più stupida di tante altre. Me lo dicon gli amici. Non sono, certo, di tante altre più brutta. Me lo dice il mio specchio. Ma non so essere diva, non voglio essere diva... Credo che l'attrice debba servire al film e non il film all'attrice. Credo che l'onore di un'attrice sia quello di stare bene al suo posto e non quello d'usurpare, in ogni quadro, nell'invasione territoriale del "primo piano", il posto di tutti... Credo che l'attrice cinematografica appaia più grande o più piccina, non tanto secondo i suoi meriti o demeriti, ma piuttosto secondo i meriti

o i demeriti del suo direttore. Credo che si debba, con un po' di modestia e un po' di sforzo di talento – e non solo con belle pose da fotografie e con belle toilettes delle nostre sarte – tentare di farci perdonare dal pubblico la nostra troppa invadenza – inevitabile per ragioni commerciali su lo schermo e sui manifesti murali. Credo che essere attrice cinematografica non ci autorizzi a vivere diversamente, tra stramberie e pretese, da tutto il rimanente del genere umano. Vado a teatro all'ora fissata dall'ordine del giorno perché non credo che essere "prima attrice" autorizzi a far aspettare i nostri comodi neppure agli ultimi attori, tanto più che, come dice il Vangelo e molte volte insegnano anche i risultati d'un film, gli ultimi saranno i primi. Credo che l'alta mercede non mi dispensi dal lavorare. Credo che un primo successo – ottenuto appunto con la nostra "dama" – mi obblighi a sforzarmi di meritarne dei nuovi senza illudermi che basti ad assicurarmene un'infinita serie perché io mi lasci, diversamente, fotografare. Penso insomma, mi pare, tutt'un piccolo mondo di cose serie, come mi fu insegnato da una persona seria: voi, d'Ambra. Questa marionettina, caro Maestro, v'è grata e vi vuol bene. Questa marionettina leggerà con infinita commozione le belle pagine che voi avete scritte attorno alla dolce Mimì ch'ella fu in un'estate già lontana. Questa marionettina vi fa la più leggiadra riverenza del suo repertorio e non scrive di più, caro Maestro, perché, marionettina laboriosa, va a dormire presto, contenta d'aver seriamente lavorato, pronta a levarsi presto domattina perché presto domattina voi farete levare il sipario per le nuove scene deliziose in cui voi muovete me e i bravi compagni nel capriccio sempre nuovo della vostra fantasia e della vostra grazia.

Buona notte e a domani, amico e Maestro

Lia Formia

L'Illustre Attrice Cicala Formica

Non c'era al mondo ventaglio più bianco e più grande di quello di madama Lu...
Cina, racconti e paesaggi cinesi, fantasie del Celeste Impero, nel mondo dei favolosi incanti dove le donne son fiori e dove gli dei son di porcellana, piccolo immenso mondo giallo fiorito di crisantemi e di peonie, dominato da draghi e da vampiri, favole di lontananza e d'impossibile, sotto cieli verdi e rossi, in giardini fioriti tra salici e bambù, sotto il dominio di piccoli iddii multicolori, poesia d'Estremo Oriente, favole d'un mondo vecchissimo e nuovissimo ancora...

Racconto cinese
che può servire da prefazione

Madama Lu, bella signora cinese, era la sposa amante e riamata del signor Tao, giovine letterato d'Estremo Oriente. Sposi da pochi anni, si amavano di tenerissimo amore ed eran felici, come solo in Cina sanno esser felici i giovani e gli innamorati. Eran tutt'il giorno lì a guardarsi, a parlarsi, a sbaciucchiarsi, per poi guardarsi, e parlarsi, e sbaciucchiarsi di nuovo. Giuocavano all'amore come si giuoca a mosca cieca per la

gioia di perdersi e di ritrovarsi fra gli alberelli nani del loro giardino. Ed erano nell'amore sicuro e lieto così felici che ogni sera, prima di riposare, ringraziavano per tanta felicità i loro Iddii verdi e rossi e i Dragoni di porcellana.
Senonché, nel fior dell'età, ventiquattro anni, il signor Tao venne improvvisamente ad ammalarsi. Invano madama Lu gli prodigò tutte le sue cure più affettuose, invano i medici più sapienti furono da ogni parte raccolti a consulto. La scienza lo dichiarò spacciato. Si disperò, madama Lu, e cercò di tener nascosta al suo adorato compagno la terribile condanna che la lasciava vedova, in così tenera età e in un così felice amore. Ma il signor Tao fu chiaroveggente e comprese che la sua fine era imminente. Solo per il suo amore gli dispiaceva di morire e, povero signor Tao, non poteva sopportare l'idea di lasciare al mondo madama Lu, nel fiore dell'età e della bellezza, perché altri l'amassero dopo di lui e avessero da lei quella felicità cui egli doveva, morendo, rinunziare.
Usciti i celebri medici, fu tra il signor Tao e la sua bella signora la scena straziante dell'inevitabile separazione. E Tao disse a madama Lu il suo dolore supremo: quello di lasciarla sola in mezzo alla gente e alla vita.
Nell'udir queste parole disperate, commosse e commoventi, madama Lu si staccò dal suo sposo e corse a prendere i Dragoni di porcellana:
– Giuro su tutti gli Dei – ella disse – che ti seguirò nella tomba!
E giurò. Ma Tao le tolse di mano i Dragoni di porcellana affinché non corresse il rischio di romperli inutilmente per un giuramento falso e scosse il capo negativamente:
– Non giurare mai quello – egli rispose – che tu sai di non poter mantenere...
Docile, ubbidiente e ordinata – e soprattutto per prendere tempo – madama Lu corse a rimettere a posto i Dragoni di porcellana. Poi ritornò al suo sposo e gli disse:
– Se gli Dei mi condanneranno a vedere ancora la luce quando tu, Tao, non potrai più vederla, giuro che non prenderò mai un secondo marito e che ti rimarrò sempre fedele...
Anche a questo secondo giuramento rispose l'incredulità di Tao che continuò dapprima a scuotere negativamente la testa. Indi prese fra le mani la bella fronte di madama Lu e, guardandola in fondo agli occhi, con un malinconico sorriso, le disse:
– Non giurar neppure questo perché neppure questo sarà...
E madama Lu, non sapendo come poter consolare l'amato bene, si diè a piangere disperatamente fra le braccia del signor Tao.
Il quale signor Tao, essendo poeta, volle morire in piedi, nel suo giardino, tra le peonie in fiore. E lì, nel piccolo giardino, tra gli alberelli nani, nel morir del crepuscolo del giorno e della vita, il signor Tao attese la morte mentre la diletta sposa gli faceva ogni tanto, quasi per salutarle tutte, odorar le peonie ch'egli adorava. Non reggendo a tanto strazio madama Lu, che aveva, come han tutte le donne e quasi tutti gli uomini, bisogno di giurar sempre qualche cosa pur di giurare, gridò al signor Tao morente:
– Lasciami almeno giurare che per cinque anni non mi rimariterò...
Ancora il signor Tao sorrise scrollando il capo negativamente e, fissata madama Lu negli occhi, sempre più malinconicamente sorridendo, le disse:
– Non giurar neppure questo... Cinque anni sono lunghi.
– No, no, non sono lunghi... – aveva l'aria di dire madama Lu che intanto riduceva il numero delle dita e degli anni del giuramento: da cinque quattro, da quattro tre, da tre due... E avrebbe ridotto a un dito solo, a mezzo dito, a un anno, a mezzo anno, se il signor Tao, per rispetto di sé, non le avesse coperto la mano...
Quando il sole tramontò, il signor Tao si sentì prossimo a morire e, solo nel giardino crepuscolare, chiamò gente in suo soccorso. Madama Lu fu la prima ad accorrere e il signor Tao, sollevatole il volto, la guardò ben bene negli occhi e le disse:
– Questo solo tu devi giurarmi, mia Lu adorata... Io non ti chiedo di più... Ma tu devi giurarmi, per la mia pace, che tu non bacerai altro uomo finché non sarà asciutta la terra che ricoprirà la mia tomba!
Madama Lu levò la testa per giurare. Il signor Tao reclinò la sua, per morire. E quando i famigliari accorsero nel giardinetto crepuscolare, tra gli alberelli nani,

non trovarono che madama Lu occupata a piangere disperatamente sul suo caro amore defunto.
E, pochi giorni dopo, fedele al triste giuramento, madama Lu, reggendo fra le mani il suo più grande e più bianco ventaglio bianco, piangeva inconsolabilmente su l'immatura tomba del signor Tao ch'ella adorava. E la terra appena smossa, che ricopriva il caro sposo, era tutta umida sotto i suoi piedi.

Qui finisce la prefazione cinese e incomincia il racconto, buono per ogni tempo e per ogni paese.

[...]

Seguito del Racconto cinese
che può servire da conclusione

Madama Lu amava il cinesino che l'adorava. E tuttavia ell'era fedele al suo giuramento e resisteva. Fedele, sì, al suo giuramento; ma è duro, è assai duro rimaner fedeli ai viventi e ai vicini. Più duro ancora è, in Cina ed altrove, rimaner fedeli ai lontani ed ai morti, ai morti due volte lontani.
Quante volte l'elegante cinesino durante le loro passeggiate fra le peonie dei bei giardini, cinta la vita di madama Lu, tenta di darle un bacio. Ma, per fortuna, madama Lu ha sempre con sé il suo grande ventaglio bianco che, aperto a tempo, fra bocca e bocca, fa scudo, uno scudo di piume, alla sua virtù...
Duro essere fedeli ai lontani ed ai morti, ai morti due volte lontani. E più duro ancora, e più triste, dover rinunziare all'amore quando s'è giovani e tutto intorno, nei fiori e negli uccelli, nel chiaror dei cieli e nel tepor dell'aria, nei corsi d'acqua e nei fili d'erba, tutto, tutto, tutto è rinascita, tutto è amore, tutto è primavera.
– Addio! Addio! A domani.
E madama Lu, nel giardino in fiore, si separa con indicibile strazio dal bel cinesino e rientra triste, sola, nella sua casa vuota, senza calore, senz'amore... Ma ella aveva giurato di non baciare altro uomo prima che la terra fosse asciutta su la sepoltura del suo amatissimo marito, il signor Tao...
E continuan così a vedersi ogni giorno su le due sepolture contigue. Quante volte il cinesino ha raccolto nella mano un po' di terra, quante volte l'ha raccolta nella piccola mano madama Lu, umida ancora!... Ma se la terra tarda ad asciugarsi i due innamorati, poverini, languon d'amore... E un giorno, finalmente, non reggendo più al triplice invito dell'amore, della giovinezza e della primavera, madama Lu, raccolta su la sepoltura la terra ancora bagnata, apre il suo grande ventaglio bianco e comincia a far vento affinché la terra su la tomba di suo marito possa asciugarsi più presto! [...]

Cina, racconti e paesaggi cinesi, fantasie del Celeste Impero, nel mondo dei favolosi incanti dove le donne son fiori e dove gli Dei son di porcellana, favole di lontananza e d'impossibile, poesia e filosofia d'Estremo Oriente, favole d'un mondo vecchissimo e nuovissimo ancora, favole di laggiù, verità di quaggiù, racconti d'Estremo Oriente che chiudon le verità dell'Estremo Occidente, tremenda monotonia del mondo, dove il male è sempre uguale, dove l'uomo è sempre lo stesso, dove la storia è sempre quella, poesia che tutti sognano, in cui nessuno crede e che tutti tramandano, verità di cui tutti soffrono, cui nessuno sfugge e che nessuno insegna, pena e vergogna d'essere uomini e niente altro che uomini, piccole cose d'un immenso mondo, immenso mondo di piccole cose...

Madama Lu del giuramento fedele, madama Lu della vita che non si ferma sui caduti o su gli sperduti, tu hai prestato a Mimì, a Maud, tu presti sempre a tutte il tuo bel ventaglio bianco che col muovere delle sue penne leggere abbrevia il tempo del ricordo fedele e allunga quello dell'oblio inevitabile... Ma ci sarà un giorno anche per te, madama Lu, per il tuo nome che tu avrai scritto su la terra umida delle tue lacrime, per asciugare più presto, per più presto cancellare, ci sarà un giorno un ventaglio bianco anche per te.

La dama dal ventaglio bianco,
«Il Romanzo Film», II, 3, 29 gennaio 1921,
pp. 1-4, 5-7, 37, 41.

Roma, 1917

Al cinema col monocolo

Luca Mazzei

Ogni tempo ha l'arte che si merita. Il tempo nostro ha l'arte della pellicola. Non v'è da andarne fieri. Ma c'è da far denari. E si fanno.
Lucio d'Ambra, 1916

Trent'anni di cinema, col monocolo all'occhio e la penna in mano. Tanti ne ha passati, senza mai, se non per un attimo, allontanarsi dallo schermo, il letterato dandy Lucio d'Ambra. Di questi trent'anni si diceva un tempo non essere rimasto quasi niente[1]. Sempre più vaste ricerche, e la nuova pratica del restauro, stanno ora in parte colmando questo vuoto.

A fronte dei pochi film sopravvissuti, d'Ambra ci ha lasciato tuttavia una grande quantità di scritti sul cinema. È con una formazione professionale e culturale giornalistica, infatti, che egli entra a far parte dell'industria culturale del cinema italiano[2]. Il suo primo articolo appare il 28 agosto 1909 su «Il Tirso» e riguarda la produzione dell'appena inaugurata Film d'Arte Italiana. D'Ambra, ancora restio a comparire in prima persona, si firma Spectator[3], ma gli appunti, dedicati principalmente alla rapidità dell'esecuzione dei film e alla sicurezza nella direzione degli attori, denunciano già, per stile e tema, il sigillo del futuro cineasta. Il 27 marzo 1910 avviene invece l'ingresso ufficiale. È allora che, spinto dall'amicizia verso Ugo Falena, ma soprattutto ben consigliato dal suo fiuto giornalistico[4], l'esperto reporter si reca, penna alla mano e monocolo ben fisso sull'occhio, a visitare il set di *Salomè*, film che Falena sta inscenando – fra le attrici Francesca Bertini – nel sempre più attivo stabilimento della Film d'Arte Italiana. L'articolo è bello e interessante. Il giornalista fa acuti riferimenti al mondo del teatro, ma tratteggia anche gustosi quadretti dedicati a tecniche e modi di produzione cinematografici: i due operatori che lavorano in contemporanea sul set, l'abilità del regista nell'ordinare le masse, la sua precisione nel contenere entro un preciso ritmo metrico le scene[5]. Tutte notazioni interessanti, difficili da fare alla prima occasione...

Nel 1910 non si sono identificati, per ora, altri articoli di d'Ambra, ma, pur sotterraneo, il rapporto col cinema deve essere continuato, perché nel 1911 egli lavora già alla sua prima sceneggiatura, una riduzione de *I promessi sposi* che dice (ma certo è un vezzo giornalistico) di aver fatto per gioco, in una notte, su proposta proprio di Falena[6]. Risale a questo periodo anche l'intermediazione fra Pirandello, interessato ad adattare il testo delle *Confessioni di un ottuagenario*, Gerolamo Lo Savio e Ugo

Falena, rispettivamente direttore generale e artistico della Film d'Arte Italiana[7]. Càllari, controllando le carte di Pirandello, rileva che le riduzioni per cui d'Ambra si sarebbe proposto come mediatore sono state più d'una[8]. Difficile, per ora, trovare un riscontro a questa affermazione. Per diversi mesi infatti, a quanto risulta dai documenti finora sondati, la visibilità del rapporto fra d'Ambra e il cinema torna di nuovo a celarsi, o forse ad annullarsi.

Il rapporto riemerge nel marzo 1912 quando su «La Tribuna Illustrata», prestigioso settimanale di cui d'Ambra aveva da poco più di un mese assunto la direzione, nello spazio editoriale della rubrica «Nei margini del Calendario», il giornalista romano sussurra con pacata freddezza che, di fronte a un teatro italiano rovinato dalla mania di protagonismo di attori e attrici, «il cinematografo è oramai l'unico teatro possibile»[9]. Nella stessa sede, in settembre, egli affronta anche il tema dei soggetti cinematografici, da lui (che, non dimentichiamolo, è ancora giornalista e autore teatrale) messi ora in rapporto con quelli della contemporanea "scena parlata" italiana[10]. Il paragone, per d'Ambra, è umiliante, ma solo se si pensa al teatro dei bei tempi andati perché, come dice l'allegorico personaggio Senso Comune, protagonista dell'articolo:

> Al teatro quale è oggi, ridotto cioè a scheletri di tragedie, a fantasmi di drammi, a ombre di commedie, preferisco mille volte lo schematismo elementare del cinematografo[11].

D'Ambra però, stavolta, non si ferma a considerazioni di comodo, e dopo avere enumerato, classificato e spiegato vizi e virtù dei vari generi cinematografici commenta:

> Son sere, settimane e mesi che, come Diogene, nella penombra dei cinematografi, io cerco l'uomo, l'uomo d'ingegno che riabiliti il genere. Ma non c'è. E sapete perché non c'è? Perchè in quelle films cinematografiche, come del resto anche nelle commedie di quei talentoni che ne han parlato con tanto disprezzo, non ci metto le mani io, io, proprio io, il Senso Comune[6]!

Che l'uomo cercato da Senso Comune sia proprio d'Ambra è facile, col senno di poi, comprenderlo.

Alla fine del settembre 1913, in una nota della rubrica «Nei margini del Calendario» d'Ambra segnala che il cinema è, insieme alla commedia all'antica, uno dei pochi luoghi dove si conservi il raro campione del disperso amore passionale[13]. Alla fine di novembre, la rubrica diventa la tribuna critica da cui lo scrittore rilascia dichiarazioni sulla scarsa utilità di un concorso per soggetti indetto dalla Cines e sul valore e le caratteristiche specifiche dei soggetti e delle "messe in scena" del cinematografo.

> Accade così, oggi, anche per i cinematografi: l'essenziale non è un bel tema, ma lo sforzo imponente d'una messa in scena spettacolosa. Tutta la storia romana, tutta la storia greca, tutta la storia orientale fanno le spese delle films a metraggi interminabili e ad interminabile fortuna. Molti cavalli, molti costumi, molta gente: non si chiede di più. La gente va a vedere lo spettacolo grandioso: non è più il trionfo d'un commediografo: è il trionfo d'un *metteur en scène*[14].

Il 1914 è l'anno di svolta per i rapporti fra d'Ambra e il cinema. Nei primi giorni di febbraio esce la sua prima lunga intervista (non ancora una recensione) in occasione di una *première* cinematografica. Il film è *Histoire d'un Pierrot* di Baldassarre Negroni, l'intervistato Mario Costa, autore della musica della pantomima da cui il film è tratto e di quella del film stesso[15]. L'intervista, uscita in terza pagina sul prestigioso quotidiano romano «La Tribuna» (finora il cinema era presentato in quarta, in brevissimi soffietti pubblicitari), fa scalpore[16]. Anche il nome di d'Ambra però, articoli a parte, inizia sempre più sovente a essere accostato al cinematografo. Agli inizi di marzo viene citato, insieme a Bracco, Beltramelli, Deledda, Fraccaroli, Lipparini, Soldani e Capuana, tra i personaggi illustri che avrebbero aderito all'erigenda casa di produzione (poi mai nata) Mimografica di Alfredo Testoni. Il 26 aprile invece «La Tribuna» dà notizia che la prima romana di *Excelsior* di Luca Comerio (uno dei due eventi cinematografici pubblicitari dell'anno[17], già transitato per il Teatro Carlo Felice di Genova e per Palermo) sarà preceduta dalla rappresentazione di un apposito prologo in versi redatto dallo scrittore[18]. La Biblioteca Nazionale di Firenze ne conserva ancora il libretto[19]. Ricco di foto, fa capire molto bene quale dovesse essere il tipo di spettacolo proposto da d'Ambra: più che meri altisonanti versi da leggersi o ascoltare, una serie di *tableaux vivants* ispirati al film, in cui poesia, recitazione e, sembra, proiezione di immagini fisse si integrano sulla scena per costituire un complementare prologo audiovisivo all'altrettanto audiovisivo film (c'era un'orchestra di 50 elementi sotto il palco)[20].

Che l'atteggiamento di d'Ambra nei confronti del cinema sia davvero cambiato lo dimostra anche, nel maggio 1914, un nuovo bellissimo articolo della rubrica «Nei margini del Calendario», intitolato *Il museo dell'attimo fuggente*[21]. D'Ambra chiede, rivolgendosi direttamente ai 508 deputati del parlamento italiano, di istituire una sorta di "cineteca nazionale". L'idea non è nuova – già nel marzo 1910, in Francia, Apollinaire ne parlava apertamente[22] –, ma nuovo è il riferimento alla differenza tra valore commerciale immediato di una pellicola e suo eventuale valore culturale futuro; così come nuove sono le notazioni sulle fonti tributarie dalle quali reperire risorse per l'edificazione e la manutenzione del museo; decisamente anticipatrice, almeno nel panorama italiano, è l'idea dell'istituzione della copia di legge.

Nell'ottobre 1914, col precoce quanto ampio necrologio[23] *Max Linder muore alla guerra*, uscito su «La Tribuna», d'Ambra è già spettatore capace di citare titoli e situazioni, nonché di istituire confronti con gli "aborriti" film comici di Tartufini, Cretinetti e Beoncelli. Il suo interesse per il cinema sta aumentando, e parallelamente si espande lo spazio che esso occupa in «Noi e il Mondo» e «La Tribuna Illustrata», riviste nelle quali, ora, scrivono di cinema anche il "sottoposto" Pio Vanzi e l'esperto di scienza e di culture orientali, nonché abilissimo disegnatore-caricaturista, Pietro Silvio Rivetta[24]. Anche su «La Tribuna», a intervalli regolari, iniziano a comparire ampie presentazioni di film, o lunghe e interessanti interviste ad attrici. Una di queste, firmata "ob.", è dedicata a Matilde Serao e alla sua esperienza di soggettista cinematografica alla romana Monopol Film, per le cui edizioni sta per uscire il suo romanzo cinematografico d'esordio, *La mia vita per la tua!...*, diretto da Emilio Ghione[25]. La *première* del film è invece presentata (non ancora recensita) da "O.D."[26], quasi sicuramente una sigla che sta nuovamente per Lucio d'Ambra.

Intanto, firmato col trasparente pseudonimo Tarabosch[27], negli stessi giorni in cui il film della Serao arriva sugli schermi esce su «La Tribuna Illustrata» l'interessante articolo di politica tributaria *Il cine-contribuente*. Motivo dell'intervento è sostenere la validità della recente tassa sui biglietti cinematografici, ma l'articolo è soprattutto una sorta di riconoscimento del grande impatto sociale del cinematografo, «forma di piacere che mancava all'umanità» di cui d'Ambra confessa senza veli di essere già divenuto «schiavo»[28].

È logico quindi che già adesso, alla fine del 1914, inizino a comparire anche i primi – se non veri, attendibili – segnali di un ingresso indiretto di Lucio d'Ambra nel cinema. Il primo indizio viene da «La Cinematografia Italiana» del dicembre 1914: sarebbe prossima – si dice – la riduzione, presso la Santoni Film, della commedia *Effetti di luce*[29]. Non se ne farà niente ma, più in silenzio, d'Ambra lavorerà comunque a un film della FAI, una pellicola (forse proprio *Effetti di luce*) che le fonti dicono destinata a uscire in Francia solo due anni dopo e che per certo vide la presenza, nella parte di protagonista, dell'ex danzatrice Stacia Napierkowska[30]. D'altra parte, per un ingresso conclamato nel mondo del cinema i tempi non sono ancora maturi. Dal dicembre 1914, nei rapporti fra d'Ambra e il cinema sembra aprirsi una lunga pausa di silenzio, rotta solo da una breve annotazione pubblicata nel maggio successivo sulla rubrica «Cronaca per le donne italiane»[31], e da un'altrettanto breve, ma più indicativa, considerazione sulle caratteristiche specifiche del teatro rispetto al cinematografo[32]. La pausa però non è una vacanza, ma sottintende evidentemente una riflessione, o almeno un sotterraneo lavorìo di riconsiderazione.

Nel novembre 1915 esce su «La Tribuna» la prima, ampia recensione cinematografica di Lucio d'Ambra[33]. Riguarda il film Cines *Marcia nuziale*, messo in scena dall'"amico" Carmine Gallone. L'articolo inizia con delle note su *Quo vadis?* e *Christus*, produzioni Cines su cui lo scrittore si dimostra molto ben informato[34] e la cui analisi tipologica egli usa come sottofondo per meglio illuminare le caratteristiche specifiche dell'opera, posta a modello del nuovo, e secondo d'Ambra più interessante, cinema psicologico. Poi, passando alla recensione vera e propria, egli divide le responsabilità artistiche in tre parti: il firmatario del soggetto, definito «l'autore»; l'attore, o, più aulicamente, «l'interprete»; e «il *metteur en scène*», figura che, avendo il compito di selezionare il nucleo drammatico della *pièce* e ridisporlo poi, nel narrato del film, in una misura simbolica e metrica perfetta, egli identifica praticamente sia con lo sceneggiatore che col regista. È il primo germe di una teoria dambriana del cinema.

Il 20 dicembre 1915, intanto, secondo «Il Tirso», Lucio d'Ambra, insieme a Gemma Bellincioni Stagno, avrebbe già costituito una sua casa di produzione. Attori e attrici sarebbero la Bellincioni, sua figlia Gemma, il tenore Walter Grant e la soubrette Nemeth Tonesi – gli ultimi due strappati al mondo dell'operetta. Presidente sarebbe l'impresario del San Carlo di Napoli Augusto Laganà e direttore artistico, naturalmente, Lucio d'Ambra. I teatri di posa sarebbero due: uno a Roma, negli studi dell'ex Parioli Film (già acquistati), l'altro a Napoli «da acquistare o costruirsi»[35]. A gennaio però, nonostante l'annuncio di un nuovo contratto con l'attrice Elisa Severi, i lavori sembrano progredire a piccoli passi[36] e, a metà febbraio, la casa di produzione è già data per morta[37]. Non potrebbe essere diversamente. Nel febbraio 1916, infatti, Lucio d'Ambra è già per certo sotto contratto con la prestigiosa Medusa Film

del marchese di Bugnano[38]. Questo accordo è preceduto da una recensione de *Il sopravvissuto* di Giannino Antona-Traversi messo in scena da Augusto Genina proprio per la casa del marchese di Bugnano. Nell'"interessato" articolo, d'Ambra tratteggia anche una storia sintetica dei rapporti fra scrittori e cinema (una sorta di racconto a tappe: dal rifiuto, al primo interessamento, alla riduzione, alla stesura di soggetti inediti), ma soprattutto esterna quella che sarà poi la sua idea guida nella creazione di tanti soggetti e sceneggiature:

> La finzione cinematografica, per gli svolgimenti che comporta, per la frammentarietà che è il suo carattere più tipico, può essere riavvicinata piuttosto che alla rappresentazione drammatica, fatta tutta di scorci e di elementi indispensabili, all'arte narrativa, fatta più di progressi e di ritorni, di particolari e d'episodi, di contrasti d'ambienti e di azioni contemporanee. Ma se l'arte del cinematografo dev'essere più ragionevolmente riavvicinata a quella del romanzo è evidente che il drammaturgo porta al cinematografo, se non nella costruzione principale, certo nelle architetture staccate degli svolgimenti, una superiore esperienza e le sintesi che il teatro gli domanda il drammaturgo le ritrova nell'espressività rappresentativa dei "quadri"[39].

È con questi intendimenti che d'Ambra varca la soglia degli studi della Medusa Film. In serbo ha un soggetto brillante, che lui dice originale, ma che, come sempre in d'Ambra, lo è solo in parte. Lo spunto de *La signorina Ciclone*, sempre taciuto, viene infatti da una conferenza tenuta e poi pubblicata nel 1908 da Ettore Marroni, in arte Bergeret. Il titolo della conferenza è *Fluffy Ruffles, la fanciulla americana*, e tema della dissertazione è la protagonista di un racconto illustrato – nato dalla matita di Wallace Morgan e dalla penna di Caroline Welle – pubblicato con gran successo sul «New York Herald Tribune». Bergeret vi ha trasformato la dimessa ragazza della Welle in una irrefrenabile giovane, amante tanto degli sport e del *toboggan* quanto della pianificazione pre-matrimoniale e della *flirtation*[40]. Per d'Ambra, da sempre affascinato e ossessionato dal personaggio della nuova donna moderna[41], e attualmente in cerca di spunti per sperimentare il proprio brioso "tocco", fatto di scansioni di tempi, giochi di specchi, moltiplicazioni motorie, partiture di luci e controllate misure "metriche" delle inquadrature, è la traccia ideale. Co-firmatario di soggetto e sceneggiatura, egli lascia però la regia all'amico Genina[42]. Sua comunque sembra essere la supervisione della promozione pubblicitaria. Basata su disegni di Cam[43], essa si incentra sull'invenzione di una "vera" signorina Ciclone, scrittrice di lettere e di messaggi alla stampa, attesa in carne e ossa alla proiezione. Forse è un espediente mediato dal notorio lancio de *Il piacere* pensato anni addietro dal "collega" Gabriele d'Annunzio[44], ma certo la strategia, aiutata dall'indubbia qualità e novità del film, funziona. *La signorina Ciclone*, uscito a Roma il 23 giugno 1916, è un trionfo. D'Ambra, che ha un contratto per quattro sceneggiature all'anno, non se ne lamenta certo, ma neanche, pare di capire, se ne rallegra eccessivamente. Il suo sogno è ancora fare fortuna in teatro[45]. Le pagine de «La Tribuna» lo mostrano così, più che entusiasta, preoccupato per la sempre più forte identificazione della sua figura con quella del comune "cinematografaro"[46]. Troppe lettere di ragazze e signore entusiaste dei suoi film, troppe imbarazzanti risposte da dare[47].

L'avventura del cinema però continua. E continua sempre sulla sottile linea di confine che separa la narrazione romanzesca dalla disposizione scenica e spaziale dei *tableaux vivants*, anzi su quella altrettanto duplice, e a lui più nota, che divide il veloce, giornalistico, romanzo illustrato d'appendice dalle graziose, sintetiche e ritmiche, caricature che lo accompagnano. Anche il secondo film di d'Ambra infatti nasce da un romanzo illustrato d'appendice. È il suo *Il Re, le Torri, gli Alfieri*, pubblicato su «Noi e il Mondo» fra il settembre 1915 e il maggio 1916, con divertenti e anonime piccole vignette liberamente disposte nella pagina. Della forte compenetrazione tra film e illustrazioni, oltre alle foto di scena, fa fede ancora oggi questa interessante nota pubblicitaria, pubblicata su «Apollon» nel luglio 1916 insieme a una enorme e assai indicativa vignetta di Toddi ispirata alle scene più fantastiche del film:

> Avete mai sfogliato un album che raccolga gli arguti ed eleganti disegni dei più deliziosi maestri dello spirito grafico, sottolineati e completati da una *boutade* arguta, da un *bon mot* elegante? Ogni pagina vi dà un sorriso: e così ogni quadro metterà su le vostre labbra un sorriso, vedendo le nuove commedie cinematografiche che la Medusa Film sta preparando[48].

Il rapporto tra film e illustrazioni torna a porsi quando d'Ambra, ormai giunto a *Le mogli e le arance* (suo primo film con la Do-Re-Mi, casa editrice che egli ha fondato a marzo insieme a Ernesto e Raniero Bianchi[49], proprietari dei cinema Moderno e Modernissimo di Roma), inizia, nel successivo maggio 1917, a pubblicare su «La Cine-gazzetta» e «Film» alcune belle caricature pubblicitarie che riproducono, scena per scena, le più interessanti inquadrature del futuro film[50]. È questo il periodo di maggior successo. Reduce da *Emir cavallo di circo*, suo terzo e ultimo film per la Medusa, d'Ambra attende ora, a stretto giro di posta, l'uscita internazionale de *Il Re, le Torri, gli Alfieri*, pellicola cui arriderà un successo addirittura maggiore di quello ottenuto da *La signorina Ciclone*. Dalla casa del marchese di Bugnano[51], di cui fino alla primavera del 1917 era stato il principale elemento, d'Ambra sostiene di essersi allontanato consensualmente, a causa dell'impossibilità di mantenere il forte impegno che la direzione generale della ditta gli avrebbe richiesto. La dichiarazione però è fasulla, perché d'Ambra, assumendo prima la direzione artistica, poi quella generale della Do-Re-Mi[52], si trova ben presto in una condizione simile alla precedente. Inoltre, gli articoli e i racconti pubblicati sui giornali non diminuiscono; semplicemente ora un po' tutta la sua attività letteraria inizia a legarsi indissolubilmente al mondo del cinema. Accade così che – prima ancora che d'Ambra prepari e giri *Le mogli e le arance* – su «Noi e il Mondo», nelle puntate del seguito de *Il Re, le Torri, gli Alfieri*[53], il protagonista del racconto si rechi a Parigi a vedere un film su se stesso in quell'identico Cinema Gaumont che, nel mondo reale, ha appena visto il successo de *La signorina Ciclone*, e che, sempre nella realtà, vedrà tra breve il film tratto dal romanzo di cui quelle stesse pagine non sono che la continuazione... Oppure può accadere che d'Ambra annunci di trarre un romanzo, due "seguiti" e un'operetta (con musica dell'ex direttore artistico della Medusa Film, Mario Costa) dal film basato sul soggetto "originale" *La signorina Ciclone*. O anche che, alla fine di giugno

del 1917, ad avvenuta uscita francese de *Il Re, le Torri, gli Alfieri*, d'Ambra annunci di essere in parola per trarre dal film un'operetta in francese insieme al commediografo André de Lorde (è il primo abbozzo della versione trasmessa per radio nel 1935?), ma di avere anche già in mente di realizzare un altro seguito letterario e due versioni cinematografiche della stessa saga.

Sono intrecci che fanno girare la testa. Ma non a d'Ambra. Tra un film e l'altro infatti (e parliamo di circa sei film), nel 1917, fra giugno e dicembre, egli ha ancora il tempo e l'accortezza di pubblicare in rivista un quasi "fantacinematografico" articolo sul cinema nel futuro[54], la meticolosa sceneggiatura di *Le mogli e le arance* (una novità per l'editoria italiana dell'epoca)[55] e il suo primo, ufficiale intervento teorico-stilistico "puro", *Come metto in iscena i miei films*[56]. In quest'ultimo articolo, che esce sul numero "speciale" di dicembre de «La Vita Cinematografica», d'Ambra lascia trapelare particolari preziosi, come il fatto di considerare ormai le sceneggiature, per quanto minuziose, come mere trame di "quadri" dall'incerto disegno, destinate sempre a essere riscritte e definite dal *metteur en scène*. In un'intervista rilasciata nel giugno 1917 a «Il Cinema Illustrato»[57] e in un piccolo brano del romanzo *Il Re, le Torri, gli Alfieri* (uscito in volume nello stesso anno) si trovano poi ulteriori emergenze dell'evoluzione di questo pensiero teorico-stilistico. Sono note che riguardano il montaggio, il quale dovrebbe prevedere sempre sequenze brevi[58]; e la direzione degli attori, che devono muoversi con giusta velocità, avere una gesticolazione il più misurata possibile[59] ed evitare al massimo gli inutili (in un film muto) sfoggi di articolazione vocale. In quest'ultimo caso, sostiene puntigliosamente e controtendenza d'Ambra, che una volta di più mostra di recarsi (forse in segreto, ma con professionale attenzione) al cinema, bisognerebbe, seppur con misura, seguire, gli americani[60].

Lucio d'Ambra, Massimo Bontempelli, Guelfo Civinini, Trilussa

Siamo così giunti al 1918. Nella primavera, grazie alla chiusura del troppo impegnativo spazio della posta «Cronaca per le signore»[61], riprendono ora gli interventi sulla stampa periodica "generalista". È il caso dei tre articoli nella rubrica «I margini del Calendario» (già «Nei margini del Calendario») dedicati al tema dell'attrice cinematografica: un vero sfogo misogino, causato soprattutto dalla disapprovazione della crescente importanza del ruolo delle dive nel cinema nazionale. Le dive, sostiene d'Ambra, costano troppo, mentre il mercato del lavoro cinematografico è talmente vicino alla saturazione che si rischia tra breve di mandare sul lastrico il personale in eccesso. Gli errori artistici, ai suoi occhi, non sono differenti da quelli professionali. D'Ambra infatti sostiene, con una pragmaticità che non possiamo che dire figlia della sua esperienza giornalistica, che il cinema è un'arte minore, ma capace di «far denari»[62].

Arriva l'estate. Gli studi della Do-Re-Mi, dopo un anno di film prodotti a tambur battente, stanno per assistere all'abbandono formale del loro fondatore e direttore artistico, già da luglio proprietario, insieme ad Alfredo Fasola, della nuova Lucio d'Ambra Film[63]. È adesso che d'Ambra decide di interessarsi di politica economico-cinematografica. Promotore di un vertice sui problemi della produzione nel foyer del Teatro Argentina, prima su «In Penombra»[64], poi su «La Cine-gazzetta»[65], con scadenze quasi quindicinali, dal luglio 1918 egli compie un costante monitoraggio, a volte sotto il suo nome, più spesso sotto i riconoscibili pseudonimi di Ciullo d'Ambra, Ciullo o Cid, del viluppo legislativo che avvolge e rischia di strozzare la cinematografia italiana. Se la prende in particolare con la censura, entro i cui limiti egli si è, per scelta, da sempre tenuto[66].

Nel 1919 i suoi interventi giornalistici, e non solo quelli riguardanti il cinema, subiscono una battuta d'arresto. In tutto l'anno esce un solo articolo, *My views on the cinematograph*, una sorta di lode dell'operato del regista cinematografico come massimo avvicinamento possibile a una wagneriana opera d'arte totale, somma di scultura, architettura, musica, teatro, poesia e narrativa. Al di là dell'interesse dell'intervento, peraltro pubblicato in un ricco e assai illustrato numero speciale di «Apollon» tutto dedicato alla pubblicizzazione di *Girotondo d'undici lanceri* nel mercato anglofono, colpisce questo scarso investimento di d'Ambra sulla visibilità giornalistica. Nell'inverno del 1918-19 infatti è successo qualcosa d'importante. Il 9 gennaio 1919 la Lucio d'Ambra Film, confluita già a fine estate, insieme alla Do-Re-Mi, nella INCIT (Industrie Cinematografiche Torinesi, poi Torino-Roma), è stata venduta all'UCI (Unione Cinematografica Italiana) da Fasola, con quasi tutte le sue consorelle[67]. D'Ambra non è più padrone dei propri studi: ora è l'UCI che comanda e all'UCI i modi di produzione sono ben diversi, molto serrati, ma nel contempo anche più caotici. Inoltre, esistono forti limiti finanziari. D'Ambra, che non ha, a dire il vero, mai realizzato film ad ampio budget (le spese più ampie, a paragone con altre case di produzione, sembrano essere state riservate, al massimo, alla pubblicità), non pare inizialmente subire forti contraccolpi, ma dal 26 settembre 1919 qualcosa cambia. Si svolge in questo giorno infatti, o meglio, viene pubblicizzata per essersi svolta in questo giorno (complice un pranzo all'ombra dei capannoni Cines con l'avv. Barattolo), la famosa sfida produttivo-direttoriale fra Lucio d'Ambra e Carmine Gallone riguardante un film da realizzarsi, dicono le cronache, in tre giorni, compresa l'ideazione del soggetto. La storia, anche se porterà alla realizzazione di due opere concrete – *Il mare di Napoli* di Gallone e *Mimì, fiore*

di porto di d'Ambra – è evidentemente un *coup de théâtre* che sottintende un ulteriore cambiamento. L'evento, fin troppo pubblicizzato dalla stampa per essere soltanto un gioco, indica che l'importante è, ora più che mai, il gettito costante di titoli sugli scaffali della ditta, operazione che, è logico, va effettuata col massimo della rapidità ed economicità possibili. Abituati a conoscere d'Ambra per le sue dichiarazioni a favore del film fantastico e della fantasia scenografica, si potrebbe supporre che questo avrebbe segnato per lui l'inizio di un declino. Invece, ponendo attenzione a varie foto di scena (de *La principessa Bebè* ad esempio) e a un piccolo ma ottimo film superstite (*L'Illustre Attrice Cicala Formica*), si può sostenere che il nuovo modo di produzione risulti in qualche modo, se non congeniale, certo "ben sopportabile" dal rapidissimo d'Ambra, abituato per la sua formazione giornalistica a tempi molto brevi. Ne risentono invece la sua attività critico-cinematografica, ridotta come abbiamo visto a ben poca cosa, e la sua grande creatività pubblicitaria, asfissiata dalla concezione burocratica e graficamente inibita della promozione in voga presso l'UCI.

Una breve apertura verso la luce delle tipografie d'Ambra pare averla nel 1920, quando (sembra per iniziativa dell'amico Umberto Fracchia) assume la direzione del decisamente originale «Il Romanzo Film». La rivista, graficamente curata, ma scarna negli interventi editoriali, pubblica principalmente ampi soggetti romanzati di film, accompagnati a volte da foto o illustrazioni. D'Ambra, che è sempre stato affascinato dagli incroci fra i media e già in precedenza ha pubblicato in rivista due sue sceneggiature[68], destina a questa sede cinque soggetti, ma, prima della chiusura del periodico[69], riesce a pubblicarne soltanto due: *La dama dal ventaglio bianco* e *Il bacio di Cirano*. In tutto compaiono dodici testi, quasi tutti di suoi amici o allievi[70]. Contemporaneamente vedono la luce anche le prime *brochures* pubblicitarie che annunciano "in lavorazione" *Tragedia su tre carte*, ultimo film di d'Ambra per l'UCI. Molti studiosi vedono qui la fine della prima fase della sua vita cinematografica. La lavorazione del film però termina nel 1921 e d'Ambra nell'ottobre dello stesso anno è ancora attivo, se non come regista, certo come giornalista cinematografico. In questo mese escono infatti a Napoli tre numeri di «Filmando», rinato (era stato chiuso nel 1917) settimanale umoristico di cui egli pare essere stato direttore per tre numeri. Inoltre, dal settembre 1921 d'Ambra è chiamato a far parte, insieme a Torelli, Paradisi e altri noti personaggi dell'ambiente ex UCI, del nuovo Consiglio Superiore per l'Industria Cinematografica, riedizione di un inerte organismo di collegamento fra industria e governo all'interno del quale d'Ambra era stato rappresentante degli autori già dall'estate dell'anno precedente.

Nel febbraio 1922 il secondo Consiglio Superiore per l'Industria Cinematografica, praticamente mai più riunitosi, si è già sciolto; ma in ottobre, proprio mentre Genina è in attesa di girare alla Photo-Drama di Milano l'ultimo soggetto di d'Ambra pensato in casa UCI (*Peccatrice senza peccato*, poi *Lampada accesa*, passato in produzione al Sindacato Autori Cinematografici di Pallavicini), d'Ambra è già tornato a tempo pieno al giornalismo teatrale e al romanzo d'appendice. Lo ha accolto, dal 2 ottobre, il quotidiano romano «L'Epoca», giornale per cui d'Ambra lavora ora con indefessa celerità, insieme al figlio Diego. È davvero finita? No di certo perché proprio adesso, o meglio dal 25 agosto 1922, egli inizia di nuovo a scrivere di cinema, e lo fa con una forza, una precisione e, va detto, anche una comicità mai sfoggiate prima. L'occasione sono le

quattordici lettere dirette al Ministro dell'Industria e del Commercio Teofilo Rossi, a cui d'Ambra chiede di ricostituire, con compiti stavolta ben definiti, l'ex Consiglio Superiore per l'Industria Cinematografica[71]. Le lettere vorrebbero essere il fuoco a salve di una prima battaglia per la rinascita[72], ma rappresentano anche la summa, teorica, stilistica, organizzativo-produttiva e giornalistica insieme, dell'esperienza cinematografica muta dambriana. Libero da preoccupazioni pubblicitarie, d'Ambra vi parla infatti (per la prima volta in modo distaccato) del ruolo del regista, ma anche di quello dello sceneggiatore, del soggettista, del produttore, del distributore e dell'esercente. Si scopre così – ma è solo una delle tante sorprese di questi spassosissimi e ben scritti articoli – che egli ha sempre supervisionato, o comunque voluto supervisionare, tanto il lavoro sul set quanto quello di montaggio[73]; si legge ufficialmente delle sue idiosincrasie per la scenografia sovrabbondante[74]; si ha una conferma, nero su bianco, della sua propensione al programmatico *mixage* di temi letterari della più diversa provenienza[75].

Le "lettere" cesseranno di uscire l'11 ottobre 1922. Da allora d'Ambra, per cinque anni, non si occuperà più o fingerà di non occuparsi più di cinema, ma certo alla fine del 1922 il suo interesse per lo schermo non è ancora tramontato. In realtà possiamo solo dire che, dall'ottobre 1923 a quasi tutto il 1926, egli conserva (pare) il silenzio. Contumace l'autore, parlano però, per lui, i suoi film, ancora proiettati, commentati o (come nel caso del film realizzato nei primi mesi del 1924, *Occupati d'Amelia*, di cui d'Ambra ha scritto la sceneggiatura) ancora in lavorazione. È sicuro comunque che i suoi vecchi film vengono ancora pubblicizzati[76], dato che nel marzo 1926 esce un primo medaglione sulla passata attività cinematografica dambriana[77]. Lo firma, forse fiutando qualcosa, il vecchio giornalista e primo ammiratore Giuseppe Lega. In effetti, già a fine giugno d'Ambra è citato fra i collaboratori del periodico «La Bottega delle Om-

APOLLON

well that the truly free form of music is symphonic composition and that only with unlimited freedom Beethoven could write the Ninth Symphony.

But I who am not Beethoven, and am only appear' to you at most — by your good will — a graceful musician with a little polish and a little talent, I find for my part that the cinema can be a new manner of composing music.

* * *

Speaks finally the poet:

Do you know where I think it most possible to freely express the lyrism that lives in my spirit?

In verse and in a cinema film.

I have made a film, I have written a drama.

Do not be scandalized if I dare to say that more than in music, more than in the limits of the theatre, more than in the iron bound laws of the drama, it has been possible for me to be poet, to be lyrically and purely poet in the free, fanciful fantastic dreams that the cinema in its infinite possibilities can offer to my most ardent lyric fever.

If all this appears to you exaggerated, it is because you look at the cinema such as it has been so far.

Only let us remember that, notwithstanding its prodigious technical developement, also commercially and artistically, the cinema is scarcely out of infancy.

The first teachers [illegible] the pupil to the suffocating [illegible] of their bad taste, of their niggardly industrial spirit, and their absolute artistic antinomy. By the help of some artists to day, in America, in Italy, in France aided by some far-seeing commercial persons who seconded their desires, the cinema reproduction is making various efforts in search of art and is finding poetry. And to-day it becomes art only because poetry is joined to it, since there is no art possible without poetry.

Fantasy and imagination, the fantastic and the real woven in harmony, lead the cinema towards art: thence to poetry.

As for me, I think that a film can be at the same time in observance of the laws of movement and action which despotically govern all forms of representation.

I think that a film can be a picture, rhythm music poetry, as much as any other form of art.

Thus across a series of pictures lyrically seen and expressed, as across a series of lyrical thoughts verbally expressed, the fantasy of a poet can sing freely and without limit.

The cinema picture and the action accompanying the picture, are! I think for those who know how to seek in its depths, an inexhaustible mine of fantasy and poetry.

The poet's fancy that by verbal expression suggests the idea to our imagination is here free to represent it directly to our eyes and our spirit.

Call all poets to the cinema, call all artists, but exclude the blunderers, the calumniators, the evil-speakers, the money-grabbers.

You will so give to the cinema that artistic nobility which belongs to it, you will so create for me a new method of poetry.

* * *

Thus they spoke in my hearing, I being silent — a novelist, a dramatic author, an architect a musician and a poet. But this did not prevent me, on my return home, from finding upon my writing desk, printed in a cinematographic review, once more the same question: Do you think, Sir, that it is possible for the cinema to become art »?

LUCIO D'AMBRA.

A MASTER: LUCIO D'AMBRA

There was a time in which thousands and thousands of persons tormented themselves, visibly to the detriment of their health. Their nigths passed without sleep, their digestion was impaired, their organs appeared from hour to hour more exhausted. And all this because there was a doubt fixed in their conscience. « Is it Art or is it not Art, depicted by the Cinematograph? »

If I am not mistaken, it was just at the time of this empty and comic cerebral acrobatism, at the time of the banal conclusions arrived at by the usual senseless persons, and of the agreable foolish criticism of the not more original journalistic reforms it was just then that Lucio D'Ambra, — without discussion without declamation, without numerous remarks, but simply smiling behind his eyeglass, with his smile half sceptic, half confident of a man expert in all experiences, and inquisitive of all curiosity — created the extravagant Miss Clalone, and showed all at once to the astonished and provincial stupidity of the critics, great and small, that the cinematograph in truth is capable of being Art... Until then the writers and organisers of the cinematograph had remained steeped in reality; and when they strayed from reality fell immediately into the depths of the banal and absurd. Their creations were studied, their heros were always curious individuals who suggested every-day occurrences, and passed from one catastrophe to another: rich today, poor tomorrow and again rich, capable of any perfidy and any heroism; very clever in imagining pit falls and in constructing impossible situations; warriors, assassins, knights-errant and robbers.

It was a world of card-board puppets. All them who represented it, ignorant as they were of the nature and the object of the new art, remained enslaved besides to the vulgar technic of photography.

They did not know, these little historians that the beautiful, according to my belated platonic teory, is not the real but the reflexion of the real. They had not sufficient genuis to create for themselves a real fantastic truth.

They contented themselves with taking photographs and the results were representations in relief unvaried and indistinct: with materialism in every particular, void of every human feeling and of every real fantastic inspiration.

Now the cinematograph is a magic art only on condition that it is created by a poet, he who desires to succeed with the cinematograph must obtain an invidual manner of description, just as a writer who only succeeds in gaining a personal style, when from reality and from dreams he can give us a genuinely personal version.

Lucio D'Ambra, eminent writer, knowing therefore all the means and end of art, decidered to win a style for the cinematograph and know how to do so.

bre» e nel luglio partecipa, insieme a Bontempelli, Comin, Aldo De Benedetti, Guazzoni, Luciani e Solari, alla prima Sottocommissione del concorso del «Tevere» per un film italiano. È solo fra il 6 e il 13 febbraio 1927, però, che egli torna apertamente a parlare, su «Il Torchio», di cinema. Il tema, seppur paludato in metafore e invocazioni fasciste, è sempre la rinascita del cinema nazionale. Anche gli argomenti sono gli stessi di cinque anni prima, tanto che d'Ambra ricorda, non senza nuovi attacchi all'ex ministro Rossi, le parti più significative delle sue famose "lettere". Nell'anno successivo esce invece *Madame Pompadourette*, il terzo, atteso[78] episodio delle avventure del Re Rolando e Loulette Louly (de *Il Re, le Torri, gli Alfieri*), destinato a chiudersi con la partenza dell'ex regnante e della sua amante per Hollywood, città dove, dice un personaggio del libro, «Mary Pickford sarà molto felice di lavorare con un ex re»[79]. Ancora qualche mese e poi, scritto fra il novembre del 1928 e il maggio 1929, arriva in libreria *La repubblica del jazz-band*, penultima puntata della saga, dedicata alle spassose avventure dei due amanti nella città californiana. Modello delle gustose scenette sono nuovamente le elaborazioni dei divertenti e già narrativi quadretti comici delle vecchie "lettere" al Ministro[80]. Ma non è tutto. La letteratura e il giornalismo offrono ora a d'Ambra, grazie ai racconti fotografati (con attori teatrali) di «Novella Film», anche la possibilità di ricreare una parvenza di attività cinematografica. A queste curiose narrazioni intermediali d'Ambra si presta con due soggetti – *Un marito, una moglie* e *Manichini* –, entrambi fotografati da Arturo Bragaglia e sceneggiati l'uno da Mario Camerini, l'altro da Aldo De Benedetti[81]. Anche loro sono sue vecchie "conoscenze"...

Siamo agli anni '30. Il cinema italiano è approdato al sonoro, la rinascita è ormai cosa fatta, e d'Ambra, monocolo sull'occhio e penna alla mano, non ha ancora smesso di pensare al cinema. Ha appena finito di scrivere una recensione di *Una donna*

nella luna (*Frau im Mond*, 1929) di Lang per il foglio napoletano «La Rassegna Cinematografica»[82] che viene già riscoperto da Corrado Pavolini[83]. Adesso è diventato un "caso", un monumento nazionale da incensare. D'Ambra però è ancora un giornalista. Da bravo *promoter* di se stesso, fiuta di nuovo l'affare e, fra un articolo e un capitolo di romanzo, inizia a scrivere a puntate una lunga autobiografia, che viene pubblicata, complice l'ex redattore de «La Tribuna» Mario Corsi, sulla moderna e riccamente illustrata rivista «Cinema»[84].

Tre anni prima inizia anche la sua rinascita come occasionale adattatore (*Re burlone*), sceneggiatore (*La luce del mondo*) e regista (*Pierpin*). Quest'ultima attività è svolta più in ombra, come alle origini del suo rapporto con lo schermo. La sua tecnica, nata tanto nelle redazioni dei giornali d'inizio secolo che negli studi cinematografici degli anni '10, è comunque consolidata. È un metodo di lavoro, rapido ed economico, totalmente votato all'intermedialità. D'Ambra ora segna, appunta e riutilizza tutto, trasformando vecchi film già nati come soggetti teatrali in nuove commedie, o ripensando sceneggiature invendute in romanzi o, magari, rivendendo racconti non ancora scritti a impresari cinematografici interessati a trarne un film o a gestirne la pubblicazione[85]. Inoltre, sul mensile milanese «Lo Schermo» prima, e su «Film» poi, ha iniziato di nuovo una proficua e intensa attività di giornalismo cinematografico, lavoro che lo vede, finalmente con costanza, nel ruolo di critico "ufficiale"[86]. È totalmente immerso in questa sua nuova, multiforme attività, quando la morte lo coglie d'improvviso, il 30 dicembre 1939, a 70 anni non ancora compiuti. In sospeso, oltre al film postumo *Antonio Meucci*, di cui ha scritto il soggetto, e vari romanzi, fra cui quello d'ambientazione cinematografica *Il carro di fuoco*, già pubblicato su «Film»[87], ha anche una nuova serie di brani di memorie sulla sua esperienza cinematografica degli anni '10. Il primo, e ultimo, è su Max Linder[88]. In fondo, come in tanti suoi romanzi d'appendice, c'è scritto: «Continua».

1. Cfr. Francesco Savio, *Visione privata. Il film "occidentale" da Lumière a Godard*, Bulzoni, Roma, 1972, p. 185.

2. Che questa del giornalismo fosse una delle più importanti vie da percorrere per parlare del cineasta lo indicava già, citando, purtroppo, più a memoria che altro, Eugenio Ferdinando Palmieri (*Vecchio cinema italiano*, Zanetti, Venezia, 1940). Sempre in questa direzione sembra muoversi Gian Piero Brunetta in *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 232.

3. Spectator [L.d'A.], *Come si eseguiscono le rappresentazioni cinematografiche*, «Il Tirso», Roma, VI, 26, 28 agosto 1909, p. 2.

4. Un "fiuto" aiutato anche dalla conoscenza diretta di un modello "forte": il reportage sulla prima lavorazione degli studi Cines *Tra le quinte del cinematografo* («La Lettura», Milano, VI, 9, settembre 1906, pp. 794-800), redatto dal suo maestro dichiarato, nonché collega di redazione a «Il Tirso», Giustino Lorenzo Ferri (La Maschera di Ferro). Il passo sull'illusione cinematografica che resiste alla visione del retroscena sembra quasi un'esplicita citazione.

5. «"Bisogna ridurre il quadro a sessanta metri. Ricominciamo" – urlerebbe deciso Ugo Falena», *"Salomè" all'aria aperta*, «Il Tirso», Roma, VII, 13, 27 marzo 1910, pp. 2-3.

6. *Sette anni di cinema*, «Cinema», Roma, I, 14, 25 gennaio 1937, p. 50.

7. *Ibid.* La proposta potrebbe forse essere venuta dallo stesso d'Ambra, che continuò poi a proporre la riduzione del romanzo fino al 1938.

Cfr. L.d'A., *Romanzi e cinema. Leggere anche in Italia*, «Lo Schermo», Roma, II, 12, dicembre 1937, p. 20; L.d'A.,*Una preziosa e ignorata fonte di soggetti. Il romanzo italiano*, «Lo Schermo», Roma, III, 9, settembre 1938, p. 23.
8. Francesco Càllari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 26-27.
9. *Nei margini del Calendario*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XX, 9, 8-10 marzo 1912, p. 130.
10. *Nei margini del Calendario. Commediografi e cinematurghi*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XX, 36, 8-18 settembre 1912, p. 562.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Nei margini del Calendario*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXI, 39, 28 settembre - 5 ottobre 1913, p. 611.
14. *Ibid.*
15. Questo contributo degli artisti al cinema è chiaramente uno dei punti centrali dell'interesse di d'Ambra. Lo ribadirà, quasi dieci anni dopo, con l'attenzione dimostrata all'altrettanto singolare *première* de *L'eredità di Caino* del giornalista, narratore, commediografo e musicista Giuseppe Maria Viti (*Un uomo nell'ombra. Il caso Viti*, «L'Epoca», Roma, VI, 69, marzo 1922, p. 3; poi in L.d'A., *Trent'anni di vita letteraria, II. Il viaggio a furia di remi*, Corbaccio, Milano, 1928, pp. 181-193).
16. Tanto che l'articolo viene anche citato e ripubblicato in una famosa rivista corporativa dell'epoca. Cfr. *Alla vigilia di una grande première. Mario Costa e "L'histoire d'un Pierrot" cinematografata*, «La Tribuna», Roma, XXXII, 11 febbraio 1914, p. 3.
17. L'altro, com'è ovvio, è la presentazione di *Cabiria*.
18. *"L'Excelsior" al Teatro Adriano. Il prologo di Lucio d'Ambra: "La parola ritorna"*, «La Tribuna», Roma, XXXII, 115, 26 aprile 1914, p. 3.
19. *La parola ritorna. L'"Excelsior" in cinematografia*, Tip. poliglotta Mundus di G. U. Nalato, Roma, 1914. Il libretto propone anche una interprete diversa (Adele Garavaglia) da quella proposta da «La Tribuna» (Renata Sainati del Teatro Argentina).
20. Di «complementarità» parlerà esplicitamente una presentazione dell'evento pubblicata su «La Tribuna»: «Il prologo in limpidi, sonanti, versi italiani che ha scritto per illustrarlo Lucio d'Ambra, non è una sovrapposizione letteraria: è un raggio di luce che precorre annunziatore il... trionfo della Luce» (Anonimo, *Alla vigilia dell'"Excelsior" al teatro Adriano*, «La Tribuna», Roma, XXII, 26 aprile 1914, p. 3).
21. *Nei margini del Calendario. Il museo dell'attimo fuggente*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXII, 20, 17-24 maggio 1914, p. 309.
22. Pascal Hédegart [Guillaume Apollinaire], *Le cinéma à la Nationale*, «L'Intransigeant», 1° marzo 1910. Un dibattito doveva già essersi acceso in precedenza, su «Le Fascinateur». Ne dava notizia, cercando di promuovere il dibattito nel nostro paese, Pig, *La cinemagrafoteca*, «La Cine-fono e la Rivista Fono-cinematografica», Napoli, IV, 98, 26 febbraio 1910, p.12.
23. La notizia infatti è falsa. Max Linder, solo ferito, morirà suicida nel 1925. L'errore fu comunque comune a un po' tutto il mondo giornalistico europeo. Cfr. Stefano Della Casa, Carlo Scarrone, *Max Linder. Le roi du rire*, Assessorato alla Cultura del Comune di Torino, [1982], p. 22.
24. Pio Vanzi, che in futuro diventerà egli stesso autore, regista e produttore di film, era uno dei principali collaboratori redazionali di d'Ambra insieme al "figlio d'arte" Gian Bistolfi. Il suo primo articolo sul cinema fu *Propaganda-film*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXI, 40, 5-12 ottobre 1913, p. 538. Il conte Pietro Silvio Rivetta di Solonghello, in arte E. Toddi, o semplicemente Toddi, più che un collaboratore fu un co-direttore de «La Tribuna Illustrata» e di «Noi e il Mondo», riviste di cui, sotto pseudonimo, firmò a volte gli editoriali. Anche lui divenne ben presto autore e regista di film. Ampie informazioni sul ruolo di d'Ambra ne «La Tribuna» e nelle riviste ad essa collegate e sui legami che lo univano a Vanzi, Toddi e molti altri sono in P. Vanzi, *La tribuna del 1914*, «Noi e il Mondo», IV, 2, febbraio 1914, pp. 139-140. Sul ruolo di d'Ambra nel creare una sorta di "scuola" cinematografica di redattori-registi, vedi invece *Pio Vanzi.. ma non solo*, in *Notizie*, «Apollon», III, 1, agosto 1916, p. 50.
25. ob. [L.d'A.?], *Il primo romanzo cinematografico di Matilde Serao "La mia vita per la tua!..."*, «La Tribuna», Roma, XXXII, 18 novembre 1914, p. 3.
26. *Le grandi "premières" cinematografiche. "La mia vita per la tua..." della Serao*, «La Tribuna», Roma, XXXII, 2 dicembre 1914, p. 3.
27. L'attribuzione a d'Ambra nasce da un confronto fra emergenze testuali dell'articolo e precedenti o successivi interventi di d'Ambra. Riguardo allo pseudonimo Tarabosch, si può però dire che è un nome collettivo, sotto cui si nascondono (in maniera sempre riconoscibile) a volte d'Ambra, a volte il conte Rivetta.
28. Tarabosch, *Il cine-contribuente*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXII, 48, 29 novembre - 6 dicembre 1914, p. 1.
29. *La Santoni Film*, «La Cinematografia Italiana», VIII, 181, 1-30 dicembre 1914, p. 146.
30. Se il film sia molto semplicente *Effetti di luce*, o una delle tante produzioni della Film d'Arte Italiana distribuite senza pubblicizzare il nome dello sceneggiatore, è difficile dire. Purtroppo, su questo, la fonte (la risposta a una fantomatica *La petite de Toulon*, che scrive da Parigi) è assai poco chiara. Cfr. Il duca di Rimbambò [L.d'A.], *Cronaca per le signore*, «La Tri-

buna Illustrata», Roma, XXIV, 42, 15-22 ottobre 1916, p. 667.
31. Il Duca di Rimbambò [L.d'A.], *Cronaca per le donne italiane*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXIII, 28, 11-18 luglio 1915, p. 443.
32. *La Réjane al teatro Cines in "Alsace" di Gastone Perone e Camille Dreyfus*, «La Tribuna», Roma, XXXIII, 22 novembre 1915, p. 3.
33. *Le grandi "premières" cinematografiche. La "Marcia nuziale" di Henry Bataille, cinematografia della "Cines"*, «La Tribuna», Roma, XXXIII, 27 novembre 1915, p. 3.
34. Secondo Arnaldo Frateili, al tempo della preparazione del *Christus* d'Ambra si sarebbe occasionalmente occupato, in aiuto all'amico Antamoro, del *casting*, tentando, fra l'altro, di farlo assumere come attore. Cfr. Arnaldo Frateili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria romana*, Bompiani, Milano, 1963, pp. 62-65.
35. Anonimo, *La nuova casa diretta da Lucio d'Ambra*, «Il Tirso», Roma, XII, 44, 20 dicembre 1915, p. 4.
36. *Id.*, p. 3.
37. Anonimo, *La casa di Lucio d'Ambra*, «Il Tirso», Roma, XIII, 4, 14 febbraio 1916, p. 10.
38. Il manoscritto della sceneggiatura de *La signorina Ciclone*, primo lavoro di Lucio d'Ambra per la Medusa Film, è datato 31 gennaio 1916.
39. *"Il sopravvissuto" al Modernissimo*, «La Tribuna», Roma, XXIV, 22 gennaio 1916, p. 3.
40. *Id.*, pp. 8-9, 13.
41. L'attrazione e repulsione per il femminismo e i nuovi ruoli femminili sono fra i temi cardine di «Noi e il Mondo».
42. Secondo Genina, sempre contestato da d'Ambra, il soggetto sarebbe stato interamente suo. Cfr. L.d'A., *A proposito della paternità della "Signorina Ciclone"*, «La Vita Cinematografica », VII, 28-29, 22-30 luglio 1916, p. 75; Il duca di Rimbambò [L.d'A.], *Cronaca per le signore*, «La Tribuna Illustrata », Roma, XXV, 13, 22-29 aprile 1917, p. 251; Augusto Genina, *Per la paternità d'una film tra Lucio d'Ambra e Augusto Genina: "La signorina Ciclone"*, «Il Giornale d'Italia», 21 aprile 1918.
43. È il fratello di Mario Camerini, Augusto, un illustratore il cui nome tornerà in seguito a legarsi sia al mondo del cinema che a quello di Lucio d'Ambra («Il Romanzo Film», II, 5, 26 febbraio 1921, pp. 3-37).
44. Per un'analisi delle tecniche pubblicitarie di d'Annunzio vedi Anna Maria Andreoli, *Album D'Annunzio*, Mondadori, Milano, 1990.
45. Cfr. L.d'A., *Conversando con l'altro me stesso*, «Cinemundus», Roma, I, 2, agosto 1918, p. 3; poi, con piccole variazioni, «Fortunio», Roma, V, 6, 15 agosto 1920, pp. 6-8.
46. Proprio «cinematografaro» si autodefinirà invece d'Ambra nel marzo 1918, tornando a definirsi tale nell'agosto dello stesso anno e nell'agosto 1920. Cfr. L.d'A., *I margini del Calendario. Consigli a una "Diva del cinematografo"*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXVI, 9, 3-10 marzo 1918, p. 67; L.d'A., *Conversando con l'altro me stesso*, cit.
47. Basti, fra tante, questa indicativa risposta a «Camilla di Perdica» di Milano: «Anche lei mi scrive per propormi o interessarmi a proporre "films" cinematografiche. Non ho tempo, signora mia, di fare il piazzista di letteratura pellicolare. Del resto, le case attualmente lavorano pochissimo e ormai piazzare un buon soggetto è problema molto arduo: c'è, attorno al cinematografo, troppa ressa di "cattivi soggetti"» (Il duca di Rimbambò [L.d'A.], *Cronaca per le signore*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXIV, 25, giugno 1916, p. 394).
48. «Apollon», Roma, I, 6, 1 luglio 1916, pp. 35-42. Toddi, fra l'altro, potrebbe non essere estraneo alla prima ideazione (magari con bozzetti o suggerimenti) dell'adattamento scenico del soggetto. Cfr. Angelo Piccioli, *Un uomo che sa il fatto suo: Toddi*, «Apollon», Roma, V, 6, 30 giugno 1920, p. 219.
49. Il primo annuncio è pubblicato in *Do-Re-Mi*, «La Cinematografia Italiana», Torino, XI, 4, 31 marzo - 15 aprile 1917, p. 58.
50. Interessanti caricature accompagnano anche la pubblicità di *Napoleoncina* e *Girotondo d'undici lanceri* (Do-Re-Mi); *La chiamavano "Cosetta"* e *Papà mio, mi piaccion tutti!* (FAI).
51. *Lucio d'Ambra e Caramba alla "Do-Re-Mi"*, intervista a cura di Ugo Ugoletti, «La Cine-Gazzetta», I, 34, 30 giugno 1917, pp. 2, 4-5.
52. Quest'ultima carica sarà assunta a fine luglio.
53. *La rivoluzione in sleeping-car*, «Noi e il Mondo», Roma, 1° luglio 1916 - 1° marzo 1918.
54. L.d'A., *Un giudizio di Lucio d'Ambra*, «Il Cinema Illustrato», Roma, I, 2, 23 giugno 1917, p. 1.
55. L.d'A., *Le mogli e le arance*, «Penombra», Roma, I, 1, dicembre 1917.
56. L.d'A., *Come metto in iscena i miei "films"*, «La Vita Cinematografica», Torino, VIII, n. speciale, dicembre 1917, pp. 144-145.
57. *Lucio d'Ambra e il cinematografo. Le sue idee e i suoi lavori*, intervista a cura di S.D., «Il Cinema Illustrato», Roma, I, 3, 30 giugno 1917, pp. 1-2.
58. *Ibid.*
59. *Ibid.*; L.d'A., *Il Re, le Torri, gli Alfieri*, Treves, Milano, 1917, pp. 131-132.
60. *Lucio d'Ambra e il cinematografo. Le sue idee e i suoi lavori*, cit.
61. Il Duca di Rimbambò [L.d'A.], *Cronaca per le signore*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXV, 26, 1-8 luglio 1917, p. 375.
62. L.d'A., *I margini del Calendario. Consigli a una "Diva del cinematografo"*, «La Tribuna Illu-

strata», Roma, XXVI, 9, 3-10 marzo 1918, p. 67; L.d'A., *I margini del Calendario. Lettera aperta a una piccola attrice senza cuore*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXVI, 11, 17-24 marzo 1918, p. 85; L.d'A., *Circolare per non perdere tempo*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXVI, 16, 28 aprile 1918, p. 125.

63. In realtà gli studi verranno co-gestisti dalle due case.

64. L.d'A., *Come i medici di Molière. Il problema industriale del cinematografo*, «In Penombra», Roma, I, 3, agosto 1918, pp. 95-96.

65. Ciullo D'Ambra [L.d'A.], *Evviva la Morale!...*, «La Cine-gazzetta», Roma, II, 27-28, 15 agosto 1918, p. 1.; CID [L.d'A.], *Interessi cinematografici*, «La Cine-gazzetta», Roma, II, 31-32, 31 agosto 1918, p. 1; 35-36, 30 settembre - 15 ottobre 1918, p. 1; 37, 16 ottobre - 1 novembre 1918, p. 1; 39, 30 novembre 1918, p. 1.

66. D'Ambra si definiva un moralista «appena un po' spregiudicato: quel po' che occorre per farsi leggere con qualche piacere» (Il duca di Rimbambò [L.d'A.], *Cronaca per le signore*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXIV, 32, 6-13 agosto 1916, p. 506).

67. Queste comprendevano anche la Gloria Film, l'Electa Film, la Pio Vanzi Film, la Polidor Film e l'Albertini Film. Dal compromesso, siglato per 700.000 lire (600.000 in anticipo), rimase esclusa la Do-Re-Mi, di cui pare l'INCIT curasse solo la distribuzione. La vendita fu conclusa il 30 gennaio.

68. *Le mogli e le arance*, cit.; *Ballerine*, «L'Arte Cinegrafica», Roma, I, 2, 15 giugno 1918, e 3-4, 15-30 luglio 1918.

69. Nel maggio 1921, appena dopo l'assorbimento della pubblicazione (edita fino ad allora dalla Nuova Libreria Nazionale di Roma) da parte della milanese Mondadori.

70. Gli autori sono: Augusto Genina ed Ettore Veo, Mario e Augusto Camerini (Cam), Enrico Roma, Gaetano Campanile Mancini, Ugo Falena, Luciano Doria, Amleto Palermi, Mario Almirante e Mario Salvini.

71. D'Ambra propone un consiglio ristretto, ma con riunioni periodiche.

72. Le *Lettere* si inserivano anche in un più ampio interesse di d'Ambra – allora presidente della Società degli Autori di Roma e già fondatore del molto conosciuto e ben frequentato circolo culturale polivalente «Le Stanze del Libro» – per una nuova politica culturale italiana. Intento dichiarato di d'Ambra è creare, con queste varie attività, un «supporto morale» alla produzione degli artisti italiani.

73. *Lettere a S.E. il Ministro dell'Industra su la crisi cinematografica italiana. VI. Pulcinella re in sogno*, «L'Epoca», Roma, VI, 206, 3 settembre 1922, p. 3.

74. *Ibid.*

75. *Lettere a S.E. il Ministro dell'Industra su la crisi cinematografica italiana. VII. Le Danaidi dell'ufficio soggetti*, «L'Epoca», Roma, VI, 208, 6 settembre 1922, p. 3.

76. Anonimo, *La confessione d'un figlio del secolo*, «Al Cinemà», Torino, V, 47, 21 novembre 1926, pp. 10-11.

77. Giuseppe Lega, *Lucio d'Ambra. Un insigne giornalista e un grande amico del Cinema*, «L'Eco del Cinema», IV, 28, marzo 1926, pp. 92, 97.

78. Sarebbe dovuto uscire nel 1918 su «Noi e il Mondo».

79. *Madame Pompadourette*, Treves, Milano, 1928, p. 306.

80. *La repubblica del jazz-band*, Corbaccio, Milano, 1929. Ad essere riprese e parodiate sono soprattutto la già kafkiana sala d'attesa del produttore Barattolo (*Lettere a S.E. il Ministro dell'Industra su la crisi cinematografica italiana. IV. L'Anticamera dei passi perduti*, «L'Epoca», Roma, VI, 201, 29 agosto 1922) e l'incredibile ufficio soggetti dell'UCI (*Lettere a S.E. il Ministro dell'Industra su la crisi cinematografica italiana. VII. Le Danaidi dell'ufficio soggetti*, cit.). D'ambientazione cinematografica è, in parte, anche *I giorni felici*, Mondadori, Milano-Verona, 1935.

81. In «Novella Film», I, 2, pp. 15-20 e I, 4, pp. 5-10.

82. *Una donna nella luna*, «La Rassegna Cinematografica», Napoli, II, I, 15 aprile 1930, p. 15.

83. Corrado Pavolini, *Lucio d'Ambra precursore di Lubitsch*, «Scenario», Milano, IV, 1, gennaio 1935.

84. È *Sette anni di cinema*, uscito in tredici puntate fra il 25 gennaio 1937 e il 10 febbraio 1938.

85. I casi citati appartengono rispettivamente a *La sentinella morta*, annunciato come commedia nel 1914, poi trasformato in film nel 1919, e rappresentato finalmente come commedia nel 1923; al libro uscito nel 1937 per Mondadori, *Il romanzo d'Abbazia* (per cui vedi L.d'A., *Romanzi e cinema. Leggere anche in Italia*, «Lo Schermo», Roma, II, 12, dicembre 1937, p. 20); al soggetto inedito *Villa Medici* (per cui vedi L.d'A., *I giorni della feluca*, a cura di Giovanni Grazzini, Lucarini, Roma, 1989, pp. 81-82).

86. «Lo Schermo» (maggio 1937 - marzo 1939); «Film» (15 luglio 1939 - 9 dicembre 1939).

87. *Il carro di fuoco*, «Film» (23 ottobre 1938-1 aprile 1939), poi Mondadori, Milano, 1940.

88. *I miei sette anni di cinema. Quando Max Linder venne a Roma*, «Film», II, 49, Roma, 9 dicembre 1939, pp. 3-4.

Scritti di Lucio d'Ambra

68

Si gira *Salomè* di Ugo Falena

Alle undici, fuori Porta del Popolo, al sole già caldo di questa meravigliosa primavera. È un grande spiazzo chiuso da un tavolato di legno. Una grande folla popolare guarda intenta quel tavolato che è press'a poco il muro di Victor Hugo, il muro «derrière lequel se passe quelque chose». Gli spettatori fortunati sono quelli che han potuto trovare uno spiraglio tra due tavole mal connesse e, attraverso quella fenditura, guardano con instancabile attenzione dentro il recinto. Su un palcoscenico improvvisato all'aria aperta, su lo sfondo di uno scenario inquadrato in un più lontano sfondo di vecchie case le cui finestre sono gremite di donne ancora scapigliate e di bambini mezzo vestiti, fra tre o quattro colonne di cartapesta, s'agita, in chiassosi e multicolori costumi, una folla di soldati, di schiavi e di schiave, di principi e di principesse di Giudea. Ecco Erode dalla parrucca incoronata di rose di carta. Ecco Erodiade che nel tragico ghigno dissimula la gaiezza "canaille" di Laura Orette, una bella cantante francese di caffè-concerti. Ecco il pallido volto di Giovanni Battista nel quale appena indoviniamo, sotto la truccatura inimitabile, il profilo di Ciro Galvani, l'attore che più d'ogni altro conserva sul teatro il senso della plastica e dell'estetica, sì che ben a ragione la sua cooperazione in questa novissima forma d'arte, fatta tutta di pose armoniose, è preziosamente ricercata. Ecco, su una croce, trafitta dai pugnali di cartone delle schiave di Erode, una bellissima giovanetta dai capelli disciolti e dalla testa reclinata nell'abbandono della morte, una bellissima giovanetta che è la signorina [Francesca] Bertini, prima attrice giovane della compagnia napoletana di Eduardo Scarpetta.

E, tutt'a un tratto, la curiosità degli spettatori dentro e fuori il recinto si fa più violenta e diventa febbrile. Che cos'è questa mascherata all'aria aperta, alle undici del mattino, in piena settimana santa? Ecco: Vittoria Lepanto, la bellissima, sta per danzare, seminuda su quelle tavole in mezzo alla corte sontuosa d'Erode, la danza voluttuosa e tragica di Salomè.

Dietro lo scenario, in una specie di camerino improvvisato con un lenzuolo che il vento agita, la bella creatura attende il momento della sua entrata in scena. Su le tavole del palcoscenico all'aria aperta gli attori, le attrici, le comparse agitano le braccia, esagerano la mimica e l'espressione del volto, muovono una pantomima interrotta solo da parole e da vocii confusi.

Su la piccola scala che guida alla scena Ugo Falena, *metteur en scène* abilissimo, lancia di tanto in tanto una parola agli artisti per suggerire e quasi per suggestionare i loro movimenti, investe con violenza la massa delle comparse i cui movimenti sono o poco ordinati o troppo lenti. Di fronte alla scena due macchine sono dirette verso gli attori. Due operatori, un tedesco e un francese, ne girano le manovelle. A un tratto uno di essi arresta il movimento ed esclama: «Soixante dix mètres».

Il Falena si volge col suo viso glabro e giovanile dal profilo napoleonico e grida: «Bisogna ridurre il quadro a sessanta metri. Ricominciamo».

La bella signorina Bertini che, tolta dalla croce, era già discesa in mezzo a quel piccolo pubblico di amici e di ammiratori, artisti, fotografi, scrittori e giornalisti, risale su la scena. Di nuovo i negri l'afferrano e la rinchiodano su la croce, di nuovo le schiave di Erode la trafiggono coi loro pugnali di cartone e di carta d'argento. Di nuovo la bella attrice abbandona su la spalla destra la sua bella testa dalla quale precipita a terra una meravigliosa pioggia di capelli d'ebano. Di nuovo entra Erode, entra Erodiade, seguiti dalla loro corte sfolgorante. Di nuovo i due operatori girano le manovelle delle due grandi macchine.

Siamo ad una prova di *Salomè* di Oscar Wilde, una prova che è una posa per uno dei quadri del sontuoso dramma. Siamo in piena cinematografia, siamo sul campo di battaglia del Film d'Arte, fondato a Roma dalla casa Pathé di Parigi. E la parte di Salomè per questo film nuovissimo è stata affidata a Vittoria Lepanto.

La voce del Falena squilla: «Salomè!».

E Salomè entra. Un fremito d'ammirazione per la bellezza dell'attrice corre tra il piccolo pubblico mattutino. Si sente da dietro il tavolato un più forte vocio. Una tavola cigola come stesse per cedere alla violenza della ressa degli spettatori esterni. A pochi metri da Salomè uno spettatore troppo rapito d'ammirazione cade di piombo nella buca scavata in terra per il Battista. Vittoria Lepanto guarda, sorride e di nuovo rivolta ad Erode pone come premio alla sua danza la decapitazione del Profeta.

Ed ecco che la principessa di Giudea comincia la sua danza. Nella meravigliosa armonia del suo corpo, dalle anche possenti al seno ampio e robusto, Salomè danza, voluttosa, eccitante, irresistibile, d'innanzi al Tetrarca e alla sua corte che l'incitano, la spingono, la esaltano sempre più con la violenza del loro desiderio e la febbre della loro lussuria, mentre sempre più Salomè si denuda, mentre sempre più il suo corpo appare, mentre uno a uno ella disnoda i sette veli multicolori, ch'ella fa ondeggiare sul suo capo danzando e poi depone, nelle pause del ritmo, ai piedi del Tetrarca. E con che ardente voluttà ella si piega sui piedi liberati dai sandali, con che lascivia ella svolge, tra i profumi che innalzano le schiave e le grida appassionate dei soldati e degli schiavi, la danza dei sette veli. Salomè danza con le braccia in alto, la testa rovesciata, le belle carni eccitatrici trasparenti sotto i veli, danza al ritmo dei flauti e dei crotali, danza sospirando e languendo d'un amore insoddisfatto, danza fra il Desiderio e la Morte, finché stanca, pallida e bellissima, la piccola principessa cade ai piedi del Tetrarca. E cessa così l'incanto delizioso e terribile...

La posa è finita. L'operatore avverte: «Sessantadue metri! Non occorre altro».

È il segnale della libertà. Ed ecco d'un subito tutta questa folla di Giudei, di Nazareni, di Siriani, i soldati romani e le guardie del Tetrarca, gli schiavi e i negri, i pag-

gi e le ancelle, Vitellio e il Carnefice, Erode e il Profeta, uscir dal quadro di cartapesta, precipitarsi verso tre o quattro grandi *omnibus* che attendono gli artisti in un angolo del prato per riaccompagnarli al magazzino dove riprenderanno i loro vestiti. Qualcuno intanto ha messo sul costume un soprabito moderno e un cappello di paglia su la chioma bionda e le corone di rose. Laura Orette copre la veste sontuosa di Erodiade poc'anzi luccicante sulla terrazza del palazzo d'Erode con una pelliccia non meno sontuosa e modernissima. Il Tetrarca, che è Achille Vitti, ha acceso una sigaretta e parla con dei giornalisti della caduta del ministero Sonnino. Di dietro il lenzuolo che le fa da camerino la principessa di Giudea chiama a gran voce la sua cameriera e risponde in francese ai *bons mots* d'un giornalista parigino e di Nino Lo Savio, il simpatico figliuolo *très parisien* dell'avvocato Gerolamo Lo Savio, ch'è il brillante e valoroso consigliere delegato del Film d'Arte.

Ma ecco che ancora gli operatori richiamano sul palcoscenico le prime parti: Salomè, il Tetrarca, Erodiade, la schiava crocifissa. Bisogna, poiché il film è finito, che gli attori vengano alla ribalta a ringraziare il pubblico. Alla fine della pellicola, Vittoria Lepando coi sette veli di Salomè dovrà inchinarsi e sorridere così a tutti i pubblici di tutti i cinematografi del mondo. Ed ecco Vittoria Lepanto che s'inchina e sorride a un pubblico inesistente come s'inchinerebbe e sorriderebbe a un pubblico imponente che la salutasse con interminabili acclamazioni.

Tutta la convenzione, tutta la falsità, tutta la delusione del teatro, di cui il cinematografo è l'esacerbazione e l'esasperazione più che il traviamento e la deformazione, si rivelano in questo episodio finale. Con che grazia l'attrice sorride al pubblico che non c'è, come si mostra commosso l'attore per l'acclamazione che non sente! Cinematografo, teatro, cartapesta e rossetto, la cui illusione è solo possibile alla luce artificiale delle lampade, la cui malinconica falsità, il cui irresistibile grottesco sono così terribili alla luce vera e naturale del sole! E questi comici, mezzi in costume giudaico, mezzi in costume moderno, questi comici che ora si allontanano su le automobili, i *landeaux*, gli *omnibus* come una mascherata fuori ora e fuori stagione, tuttavia una sera, in un bel film, in un cinematografo, fin nelle terre più lontane, daranno al pubblico, eterno bambino facile alla più grande illusione, daranno una sera al pubblico la suggestione intensa e malata della tragedia di Oscar Wilde e ci parrà d'udire suonare i crotali attorno a Salomè, ci parrà di sentir nell'aria l'odore del benzoino che fuma attorno a lei, ci parrà di sentir fremere tutta la lussuria del mondo nelle vene febbrili della principessa di Giudea. E questo, a traverso le finzioni d'una bella attrice, d'una mima assai plastica, che conversava leggermente con gli amici suoi ch'erano ai piedi del palcoscenico, mentre danzava la danza dei sette veli per raggiungere il brivido della suprema voluttà baciando la testa sanguinante del Battista. E noi stessi che oggi vediamo che la testa del Battista è di cartapesta, noi stessi che udiamo la principessa di Giudea parlare, mentre danza, delle cose che riguardano non Salomè ma Vittoria Lepanto, rimarremo presi tuttavia una sera all'ingenua illusione... Teatro, eterna falsità, eterno bisogno degli uomini di fingere d'illudersi, di credere a quello che sanno non vero per dimenticare il vero che sanno vero... E poco dopo, in carrozza, mentre Vittoria Lepanto ritorna alla sua bella casa così artistica e così elegante al Lungo Tevere, mentre Vittoria Lepanto ci parla dei dolori che

le ha dato in Italia la sua aspirazione d'arte, mentre ci narra le lotte sorde e cattive cui è stata fatta segno, mentre ci dice che domani parte per l'America del Sud, dove va a distrarsi, a dimenticare e a farsi un po' dimenticare dai suoi troppi amici e troppi nemici d'Italia e dove va a cantare le facili melodie operettistiche del *Sogno di un Waltzer* e delle *Grandi manovre*, l'illusione tuttavia è ancora così forte che io quasi ho l'impressione di vivere un sogno assurdo e grottesco, in cui la principessa di Giudea, dalle labbra frementi ancora intrise del caldo sangue del Battista, mi parlerebbe, nel quadro d'una Roma modernissima, d'incubo e d'ossessione, del *Patto d'alleanza* e della *Vedova allegra*!

"Salomè" all'aria aperta, «Il Tirso», Roma, VII, 13, 27 marzo 1910, pp. 2-3.

71

Commediografi e cinematurghi

Ho incontrato di nuovo, iersera, il nostro vecchio amico Senso Comune. Usciva da un cinematografo e risaliva, verso mezzanotte, il Corso dirigendosi a casa. È volentieri nottambulo, Senso Comune, perché fra la gente sta male. Gli piacciono le strade deserte della notte perché può popolarle di fantasmi ragionevoli, invece che di uomini senza un filo di ragione. Mi offrì così d'accompagnarmi a casa mia, parlandomi dei suoi ingenui e semplici piaceri serali.

– Sì – mi diceva Senso Comune – sono un assiduo, ostinato, imperterrito frequentatore dei cinematografi. Ci vado ogni sera che Dio mette in terra, il che mi procura purtroppo, e assai sovente, la non piacevole sorpresa di ritrovare stasera nel cinematografo B, sotto altro titolo, la film già vista al cinematografo A. Ma che importa? Amo questo teatro ingenuo e complicato insieme che sopprime le parole inutili per conservare solo i gesti indispensabili. È uno spettacolo economico, che non v'impone obblighi di *toilette* e di orario, che dura poco, che non ha *entr'actes*, e che finisce quando volete. Ci sono poi due cose che mi seducono nel cinematografo: la soppressione degli applausi e quella dei critici drammatici e musicali. Godo un mondo a vedere che, per quanto un attore si sbracci e un'attrice straluni gli occhi, nemmeno il carabiniere di servizio sente il bisogno di batter le mani. Il che prova che tra le virtuosità di un attore, ciò che tocca le corde sensibili del pubblico non è un atteggiamento drammatico o una maschera espressiva, ma solo la forza di un grido lanciato con bella voce o il tremolo di un piagnucolio modulato a dovere. Sono felice poi di godere uno spettacolo sul quale non trovo la sera dopo, nel giornale, le prolisse opinioni dei così detti critici autorevoli. Non voglio io dire con questo che in modo assoluto io preferisca il cinematografo al teatro. Ma al teatro quale è oggi, ridotto cioè a scheletri di tragedie, a fantasmi di drammi, a ombre di commedie, preferisco mille volte lo schematismo elementare del cinematografo. Che cosa hanno fatto i recenti e trionfanti "poemi drammatici" se non coprire di una veste prolissa, verbosa e vuota sedicente poesia, lo scheletro sommario di drammi in cui non contano più che le azioni, i gesti, gli effetti? Uno spirito arguto definì arte da cinematurghi questa maniera alla moda dei drammaturghi moderni. Quand'è così, il cinematurgo io lo vado a trovare al cinemato-

grafo e non a teatro: è meno prolisso, meno ingombrante, e soprattutto non parla e non fa parlare di sé. Non so neppure come si chiami!

Si era fermato ad accendere un sigaro. Poi, accesolo, riprese:

– Leggevo l'altra sera nella «Tribuna» una lettera parigina in cui il vostro corrispondente rendeva conto dell'inchiesta promossa da un giornale francese, a proposito della dannosa concorrenza commerciale che il cinematografo fa al teatro, tra i commediografi di Parigi che guadagnano più quattrini, il che non vuol dire affatto tra quelli che hanno più talento. Vi dirò che quella sera, invece che ad un solo cinematografo, andai per reazione a tre cinematografi consecutivamente. Fu il mio silenzioso modo di protestare contro quei signori che dall'alto del loro teatro di cartapesta e di stoppa avevan parlato del cinematografo con un'aria di superiorità e di degnazione veramente pietosa e grottesca. Tra loro solamente i più serii, i più artisti, quali ad esempio il Lavedan, o il Brieux, avevano parlato del cinematografo se non con ammirazione almeno con deferenza. Ma gli altri? Bisognava sentirli: il cinematografo non è arte! Che c'entra il teatro con quegli spettacoli così indefinibili? Non ci parlate di simili porcherie! Parevano tante vestali dell'arte, offese nei loro più delicati pudori. Ma se appena terminata la letterina sdegnosa per l'inchiesta del «Figaro» il direttore d'una casa cinematografica avesse loro telefonato per commissionar qualche scenario, avrebbero fatto le scale a quattro a quattro e preso un *auto-taxi* per la paura d'arrivar troppo tardi col *fiacre*...

Una pausa. E poi Senso Comune ha ripreso:

– Carini quei commediografi, con le loro smorfiette disgustate! Roba da matti! Una sfacciataggine numero uno! Il cinematografo non è arte? E sta bene. Ma è arte, in nome di Dio, il loro teatro, son letteratura le loro commedie fatte d'*argot* e di distrazioni grammaticali, le loro *pochades* stentate e miserelle, allegre tanto da far piangere, le loro commedie sentimentali che non commuovono nessuno, le loro *pièces* a sorprese, specie di Bernstein esasperato, fatti di cronaca di cui non sanno dare neppure quel lirismo che il Bernstein riesce a comunicare al *Ladro* o alla *Raffica*, i loro anodini componimenti drammatici con pochi o molti versi qualunque e che si raccomandano l'anima, per resistere poche sere, al vestiarista o allo scenografo? Arte! Letteratura! Sapete voi, mattacchioni, dove si venda di questa roba? Non certo nei vostri cassetti, poveri commediografi, che scrivete una commedia a trimestre, precisi e attenti come per la scadenza d'una cambiale! Oh, non sono loro forse che mi hanno, con la loro miseria, mandato via dai teatri e hanno costretto me, me pubblico, a riparare nei cinematografi? Sarà la stessa roba, ma la si paga meno: non le quattro lire d'una poltrona, ma i quattro soldi d'un posto. Ci diano essi le loro commedie per quattro soldi, ossia per quello che valgono, e allora sceglieremo tra teatri e cinematografi. Tra il teatro d'oggi – parlo come tendenza generale e con le debite, poche eccezioni – e il cinematografo, rispetto all'arte, non c'è nessuna differenza, se non di prezzo: l'arte non l'hanno mai veduta nessuno dei due.

Eravamo sulla porta di casa mia e sbadigliavo pel sonno. Senso Comune s'affrettò alla perorazione:

– Hanno una sola giustificazione quei cari commediografi ed è questa: che gli autori di films cinematografiche sono, pare impossibile, anche più scemi di loro. Io

mi chiedo ogni sera dove mai le case cinematografiche possano scovare tanti cretini per affidar loro l'ideazione e lo svolgimento d'un soggetto. Francesi o italiane, amico mio, son dolori. E le americane, quando non inscenano episodi di lotte di *cow-boys* e di grandi cavalcate, che son almeno pittoreschi, non valgon di più. Un po' meglio si fa in Germania o in qualche casa situata più al Nord. Se volete vedere sino a qual punto un uomo possa istupidirsi fate come me: venite ogni sera al cinematografo. Ne vedrete di tutt'i colori: drammi che fan ridere anche le sedie, scene comiche che fan piangere anche quel povero pianista che strimpella dalle quattro a mezzanotte, scene in costume in cui giuocano con la storia come con una trottola. Ci sono certe sere, vi giuro, che uscendo mi sento cretino anch'io e avrei già dovuto riparare in un asilo pei deficienti, se non ci fosse qualche pausa in questo cretinismo universale: qualche trovata comica felice, qualche romanzo discretamente scarnificato, qualche bel paesaggio lontano, qualche film istruttiva che ci fa vedere piccole cose che tutti sanno e che nessuno sa. Son sere, settimane e mesi che, come Diogene, nella penombra dei cinematografi, io cerco l'uomo, l'uomo d'ingegno che riabiliti il genere. Ma non c'è. E sapete perché non c'è? Perché in quelle films cinematografiche, come del resto anche nelle commedie di quei talentoni che ne han parlato con tanto disprezzo, non ci metto le mani io, io, proprio io, il Senso Comune!

Mi strinse la mano, m'augurò la buona sera e andandosene sospirò:

– Del resto non metto più le mani in tutto quello che fanno gli uomini. Ed è per questo che passeggio di notte, come un uomo che con gli altri uomini non ha più nulla da fare.

E si avviò per le grandi strade vuote della notte piene di fantasmi ragionevoli, i soli uomini, ombre d'uomini, con cui vada oramai d'accordo...

Nei margini del Calendario. Commediografi e cinematurghi, «La Tribuna Illustrata», Roma, XX, 36, 8-15 settembre 1912, p. 562.

Il Re, le Torri, gli Alfieri

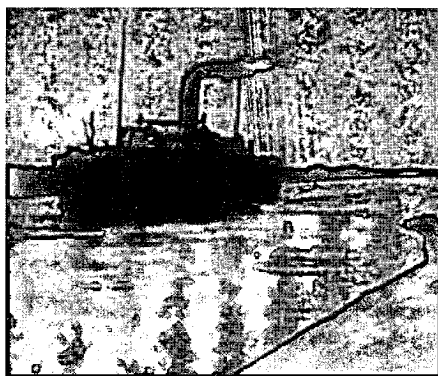
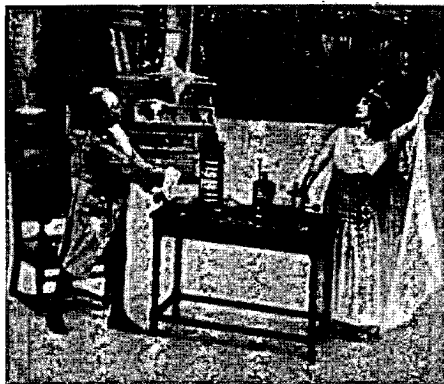
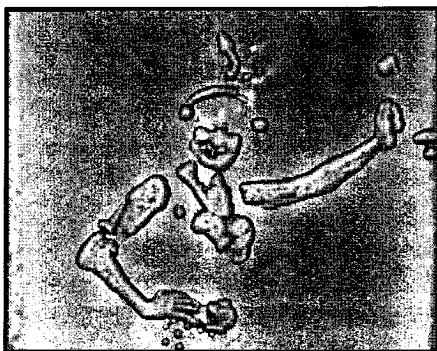
Le mogli e le arance

La parola ritorna

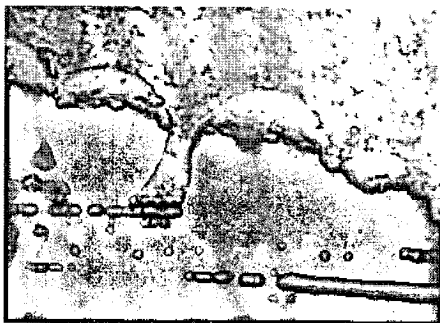
*Prologo scritto per le rappresentazioni del-l'*Excelsior *(film di Luca Comerio, 1913) al Teatro Adriano di Roma e recitato per la prima volta dalla signora Adele Garavaglia, la sera del 29 aprile 1914.*

Buona sera, signori. Io son l'Idea. La tela
che qui vedete, candida, tesa come una vela,
aspetta di visioni magiche un vasto mondo
che uscirà da quel foro rilucente là in fondo.
E poiché l'arte nuova sopprime le parole
ecco che vengo a dirvene, o signori, due sole.
Vedete? La parola di raggiri è maestra:
messa fuor dalla porta, torna dalla finestra
e se il cinematografo la sopprime dal dialogo
la parola ritorna travestita da prologo.
È avvezza da millennii ai suoi pieni poteri:
adesso la corona cede mal volentieri
e se abbandona il trono, oggi, all'azione sola,
prima, per vendicarsi, torna lei, la parola.
Non per vantar diritti di vecchia precedenza.
Oh no! Rassicuratevi. Ritorna proprio senza
pretese, senza sfoggio, con l'umile intenzione
di fornir qualche breve, modesta spiegazione,
soltanto per supplire, prima che venga il dramma,
la pagina stampata dell'antico programma.

Due uomini di fervido ingegno hanno creato
questo mondo fantastico che qui vien proiettato:
un musico, Marenco, e Manzotti, un poeta.
Di chiamarlo così nulla, invero, ci vieta,
poiché quando ancor l'uomo favellar non sapeva
il sentimento solo col suo gesto esprimeva,
e la danza primordial delle età trapassate
fu madre delle strofe che leggete stampate.
Quando un gioco di gesti genera l'armonia,
quel giuoco cambia nome: si chiama poesia:
se ha un ritmo pur esso, pur esso una misura,
un numero, una legge d'agile architettura,
se anch'esso, ripetendosi, sa trovare la rima,
l'armonia rinnovando ch'era già apparsa prima,
se anch'essa si scandisce come un verso sonoro,
se un pensiero con arte è espresso nel lavoro,
è certo che un maestro della coreografia
dev'essere chiamato fabbro di poesia.
Così questo poeta d'un ballo immaginoso,
che già un quarto di secolo rese ovunque famoso,
è forse il nostro padre, il nostro precursore,
e dell'arte del gesto vecchio rivelatore.
È nel ballo che ogni cinematografia
trova, se ciò le piaccia, la sua aristocrazia,
ed è dal coreografo che questa "novità"
può ritrovare i suoi quarti di nobiltà.

Il poema di gesti che innanzi a voi fra poco,
nel suo d'ombre e di luci leggero e alterno [giuoco,
passerà su lo schermo, è un canto alto di gloria
al saper dedicato, è un inno di vittoria
alzato alle conquiste dello spirito umano.
Il malefico genio dell'ombra tiene invano
con ferrate catene, in sua cattività,
la fata della luce che agogna libertà.
Invan dell'ignoranza ei opprime col peso
che per secoli interi il mondo schiavo ha reso:
a un tratto le colonne della tenebra crollano,
precipitan le vòlte dell'ombra; ecco si sfollano
di nebbie i cieli; i mostri oscuri, orrendi, fuggono
nelle tane a celarsi, e sibilano, e ruggono:
trema, quasi commossa dal miracol, la terra,
e dalla travolgente ruina si disserra,
fiorisce, balza, fólgora, irrompente, improvviso,
un nuovo sole, un canto nuovo, il novello riso
d'un mondo rivelato con nuova volontà
a una nuova, possente, superba umanità!

Vedete? Ecco nell'onde tremule di cobalto
avanzarsi una nave, forte come uno spalto:
fila, dritta, sicura, veloce, alla sua mèta;
la prua, come una lama, taglia l'azzurra seta
del mar con un continuo sibilante fruscìo
che par d'un alveare lo sciamante ronzìo
mentre leggiadramente i lembi ne sciorina
formando due ventagli spumeggianti di trina.
Vele candide, schiave dei nembi tempestosi,
la nave non ha più; ma disfida i marosi
tagliando su le mobili loro groppe la via
su cui la spinge dalla tumultuosa scia
una forza infallibile e il volere preciso
d'un uom che su la carta inchina il bronzeo viso.

Ecco un altr'uomo, curvo su uno strano
[congegno
di sovrapposti dischi racchiusi in un sostegno;
con due fili di rame il primo disco tocca
e l'estremo, e fra i capi una scintilla scocca.
Quel minimo, sommesso scintillare giocondo
mutato ha in pochi anni la faccia intera al mondo:
per esso i più fantastici canti di poesia,
le fiabe delle fate, gli incanti di magia,
divennero realtà e del mago Merlino
operar può i miracoli adesso anche un bambino:
per esso, sol che abbassi d'una leva lo scatto,
un'immensa metropoli s'illumina ad un tratto;
per esso la precìpite forza che giù dai monti
viene a schiumar nei botri e a zampillar nei fonti

s'assottiglia, si scaglia, via, per i fili tesi,
si spande come sangue vivo in mille paesi;
per esso il segno antico, l'ineffabil mistero
dato all'uom per tradurre in suono il suo
[pensiero,
l'agile, viva, sacra, rutilante parola,
via per i cieli, rapida, balenando trasvola,
fugge nei lunghi cavi negli abissi del mare
e in un attimo, uguale, nitida, riappare
in terre lontanissime ove altra stirpe impera,
in paesi che anch'oggi sembrano di chimera;
per esso, anche la nave non è nel mar più sola:
in grazia al genio Italico lanciò la sua parola
dai vibratili fili, dagli alberi e i pennoni
non più nati a contender con procelle e tifoni,
ma penne stilografiche d'un titan letterato
che lo spazio ed il tempo abolendo d'un fiato
scrivon col fluido inchiostro dell'elettricità
ad ogni angol del mondo dell'uom la volontà!

La volontà dell'uomo! Che non produsse ancora?
Non vedete quel carro fuggente? Appena sfiora
la strada che dinanzi ad esso si dissolve;
passa, fulmine solido, entro un nembo di polve.
Alza il quieto viandante le pupille un momento,
ma quello è già sparito, più veloce del vento;
infaticabilmente i suoi cento cavalli
lo trainano invisibili pei monti e per le valli
e scalpitano insieme con orrendo fragore
nell'ànsito anelante del càlido motore.
La volontà dell'uomo! Che cosa ancor non fece?
Trascorse dei millennii la lunga, assidua vece
sui continenti che Natura uniti volle,
ma un giorno, in un acceso sogno di orgoglio
[folle,
pensò l'uom di staccarli l'un dall'altro, e spezzò
l'antichissimo nodo della terra e forzò
l'onda degli oceàni a correr fra le rive
che la sua mano incise dentro le rocce vive.
Come la lunga schiera delle assidue formiche
che la bianca midolla sfanno in esigue miche,
come pazienti gli uomini sgretolaron la roccia,
così scava paziente nella pietra la goccia.
Dove passò una notte Cleopatràs con le navi
trainate dalle braccia di centomila schiavi
mentre un rossor d'incendio su la scena infernale
si spandea dalle torce di resina orientale,
là dove lo spavento del deserto incombeva
e nell'atroce arsura al morente irrideva

il miraggio beffardo con sua lusinga vana
e il *Simun* seppelliva la lenta carovana
con la sabbia affogando e gli uomini e i camelli,
oggi, lunga, sicura, la fila dei vascelli
passa su l'onda e reca nelle sue vaste cale
ricchezze innumerevoli; trascorre trionfale
la festa di bandiere svolgendo al cielo terso;
visitò mille genti di linguaggio diverso,
a mille porti e a mille novelle genti va...
Con lei verso il futuro marcia la civiltà!

O volontà dell'uomo! E ancor non fosti sazia!
Il desiderio tuo sempre più vasto spazia.
Nuove conquiste agogna dell'uom l'animo anelo.
Vinta è la terra e il mare?... All'assalto del cielo!
All'assalto del regno azzurro sconfinato
cui vanamente l'uomo ha nel tempo aspirato!
Corri insieme coi vùlturi, se invincibile sei,
all'assalto del regno superno degli Dei!
Ah! Vittoria, vittoria! L'uomo può ciò che vuole!
Passa uno sciame d'uomini contro il disco del
[Sole!
A gara con il vùlture, con l'aquila e lo strale
fendon le vie del cielo dei giapetidi l'ale!

L'uomo aligero ha vinto del peso il giogo eterno!
Valicando Prometeo beffò Giove superno.
Forzato come un rettile a strisciare sul suolo,
oggi verso le nuvole l'uomo si scaglia a volo;
ebbro d'orgoglio, simile ai numi, l'uomo alato
ha vinto la Materia, lo Spazio, il Tempo, il Fato!...

Dunque la proiezione che adesso apparirà
non appena avrem fatto completa oscurità,
è un canto, come già dissi nel mio proemio,
dedicato alla scienza, all'invenzione, al genio.
Non vi sembra, però, ditemi, il fatto stesso
che veder qui possiate quel che un lungo,
[indefesso
lavor di mesi e mesi, di mimi e artisti varii,
comparse, coreografi, pittori di scenarii,
direttori di scena e macchinisti e sarte,
musici e ballerine e cultori di ogni arte
compose con amore e lunga pazienza,
non è un nuovo miracol dell'umana sapienza?
Pensate: fino a ieri, la beltà d'un paesaggio
illuminato appena da un fuggevole raggio,
la vital meraviglia del gesto, il moto arcano
del mare, delle nubi, del ramo, della mano
che carezza, che implora, che impreca, che
[comanda,
del cavallo selvaggio che fugge per la landa,
della turba infuriata che alla sommossa accorre,
del colombo che vola intorno all'alta torre,
del serpe che si torce, della frana che croscia,
dell'occhio che sorride o lacrima d'angoscia,
del treno che sparisce, della nave che arriva,
ogni attimo fuggente della bellezza viva
non appena fiorito, ecco, era già perduto,
inesorabilmente, nel gorgo, freddo, muto
del passato, del nulla, di quello che già fu...
ogni attimo presente diceva già: mai più!
Ma l'uomo ha detto all'attimo fuggente: «Ora
[t'arresta!»
E l'ha fissato in lieve striscia; poi lo ridesta.
La striscia corre rapida con un ronzìo sonoro,
un gran cono di luce sprizza dal picciol foro
e l'attimo perduto, per la gioia di mille
migliaia d'assetate ed intente pupille,
rivive ne la sua prima vitalità,
fremente, esatto, uguale, vive in eternità!...

L'«Excelsior» in cinematografia.
La parola ritorna, opuscolo stampato dalla Tipografia poliglotta Mundus, Roma, 1914 (foto riprese dall'originale).

Il museo dell'attimo fuggente

I provvedimenti finanziarii che il nuovo Ministero Salandra ha presentato alla Camera accettando con lieve beneficio d'inventario l'eredità del Ministero Giolitti...

(Non vi spaventate. Non si tratta di politica e tantomeno di politica finanziaria. Andate avanti con tranquillità).

...contengono anche un progetto che, tassando i cinematografi, assicura allo Stato un reddito supplementare di non so più quanti milioni. Sono milioni che devono controbilanciare le spese della guerra. E guardate, in questo caso, il segno vivo della modernità: le spese della vecchia guerra son fatte da quanto v'ha di più moderno: i cinematografi, le automobili e le motociclette. È vero che c'è anche qualche cosa che non è più essenzialmente moderna. Ma se non è moderna, è eterna: la cambiale.

Il progetto di legge dunque colpisce con una nuova tassa l'esercizio degli spettacoli cinematografici. Ma io credo che un gabinetto veramente moderno, veramente *up to date*, non avrebbe dovuto solamente preoccuparsi dello smercio delle pellicole cinematografiche, ma anche della loro creazione e, più che della loro creazione, della loro conservazione.

C'è da fondare oramai, tra tanti musei di cose morte, un museo di cose eternamente vive: il museo dell'Attimo fuggente, il museo del Cinematografo. Il momento di occuparsene seriamente è oramai giunto. Ogni giorno che passa in un ulteriore indugio rappresenta tanta vita meravigliosamente strappata alla morte da un'invenzione geniale e che tuttavia si lascia perire lo stesso. È incredibile che nessun ministro ci abbia pensato. Il Governo si preoccupa di conservare ai posteri, mediante il deposito stabilito dalla legge nelle biblioteche nazionali, anche il più stupido libercolo d'elucubrazioni poetiche del poeta più sgrammaticato. E non si dà pensiero di conservare per quelli che verranno dopo di noi i documenti vivi della vita che oggi viviamo, degli uomini e delle cose che oggi ci circondano: conservare per legge, in un apposito museo, le pellicole cinematografiche che fermano per l'eternità l'attimo fuggente della nostra attualità.

Noi siamo degli *enfants gâtés* e, come tutti gli *enfants gâtés* troppo largamente provveduti di beneficii celesti e di vantaggi terreni, noi siamo leggeri, indifferenti, distratti, stanchi di tutto a furia d'aver tutto a portata della nostra fantasia e del nostro capriccio. Da meno di un secolo la genialità creatrice di pochi uomini ci ha dato la ferrovia e il tram elettrico, la luce e il telefono, il transatlantico e il telegrafo senza fili, l'automobile e l'aeroplano, il grammofono e il cinematografo. Tutta questa grazia di Dio c'è caduta addosso con tanta semplicità in tanti pochi anni, ha con tanta immediatezza radicalmente trasformato la nostra vita, che noi non abbiamo neppure il tempo di meravigliarci. Talché il tempo in cui i cavalli sembravano all'uomo la miglior comodità che fosse possibile offrire alla sua pigrizia, il tempo in cui ci si illuminava coi lumi a petrolio e ci si parlava solo vedendosi a pochi metri di distanza, il tempo in cui la nostra impazienza era affidata alla velocità sonnolenta di un ronzino sfiancato, il tempo in cui la lettera e la diligenza erano il più veloce mezzo di comunicazione fra gli uomini, quel tempo ci appare così lontano che quasi ci sembra sconosciuto e favoloso. A tal segno che non ci par quasi possibile che

gli uomini vissuti prima di noi abbian potuto non avere quello che noi abbiamo. Quasi ci pare di vedere Napoleone dar ordini per telefono ai suoi generali nella giornata d'Austerlitz e di vedere Cesare salire in *limousine* sessanta cavalli per partire per le Gallie...

Così non ci preoccupiamo di quei nuovi doveri che le nuove condizioni di vita c'impongono. Che diremmo noi oggi di uomini che avendo avuto il modo di fissar per l'eternità su alcuni metri di pellicola cinematografica le persone e gli eventi della grande epopea napoleonica avessero trascurato di farlo? Noi stiamo preparandoci questa responsabilità di fronte ai nostri posteri. Ogni giorno, in ogni angolo del mondo – ma, poiché siamo in Italia, parliamo solamente di noi – ogni giorno in ogni angolo d'Italia, l'obbiettivo cinematografico raccoglie, precisi, viventi, eterni, i documenti della vita che passa. Ogni sera, nelle nostre sale di spettacolo cinematografico, noi possiamo vedere, nel suo moto, nella sua vita, quello che ieri accadde a Milano, a Palermo, a Torino o a Napoli. La viva cronaca dei gesti esatti è sostituita alla fredda cronaca delle parole approssimative. Si svolgono, sugli schermi di tutt'i cinematografi, le luminose e viventi pagine d'attualità di tutt'i varii "giornali".

Poi il programma cambia, lo spettacolo di ieri è dimenticato e noi lasciamo che vada perduto tutto ciò che miracolosamente noi potemmo strappare alla distruzione dell'inesorabile legge umana e divina del *ruit hora* del poeta latino. Dove finiscono tutti quei fogli volanti della vita in movimento còlta dalla miracolosa invenzione, dove si perdono tutte quelle striscioline di minuscole fotografie che con un getto di luce proiettato su una tela bianca rianimano quello che fu, ridanno vita alla morte, rifan presente il passato, arrestano prodigiosamente, permettendoci di richiamarlo quando ci piaccia, "l'attimo fuggente"? C'è per le films la sorte dei giornali: nascita febbrile e prodigiosa, vita splendida e breve, morte oscura, oblio profondo. Ma anche i vecchi giornali possono rinascere a vita dalle loro polverose collezioni, ridar scintille di spirito, di verità, d'umanità da sotto le ceneri di caratteri impalliditi in pagine ingiallite. Basta che una curiosità li cerchi, basta che una mano li sfogli nelle biblioteche, nelle emeroteche, ov'essi si ammassano anno per anno, mese per mese, dì per dì. Ma come rintracciare le vecchie pellicole? Come salvare, nell'eccessiva produzione attuale, nella produzione sempre più grande che avremo domani, quelle che meritano di rimanere? Come potremo più tardi disseppellire, da sotto montagne di pellicole che avranno perduto ogni valore perdendo quello commerciale, le pellicole cui invece il tempo passando avrà dato sempre maggior pregio, quelle che al valore curioso dell'attualità avranno sostituito il valore suggestivo e prezioso del documento storico? Come potremo tra tante sciocche fantasie ritrovare le immagini vive della realtà, come potremo compiere negli anni lontani il prodigio che la conquista geniale dell'uomo ci ha permesso, ci ha imposto di compiere: non conoscere, non rianimare con l'immaginazione su delle pagine dei libri la storia del mondo: ma ridarle anima e corpo, luce e calore, movimento e vita, così quale i contemporanei la videro, così come la foggiò l'inafferrabile attimo che l'uomo ha fatto schiavo – per poi ridargli una libertà che non ha senso, una libertà che significa rinunziare alla conquista fatta, ridar vita al tempo che tutto distrugge e che tutto cancella.

Qualche cosa che assomiglia ad un "museo dell'attimo fuggente", a un museo di documenti cinematografici dei nostri tempi, dei nostri costumi, dei nostri eventi, è stato fatto, se non erro, a Vienna. Un istituto appositamente creato conserva quelle pellicole che avranno un giorno valore documentario, provvede a esigerle dalle case creatrici, cura di rinnovare quelle la cui conservazione possa esser minacciata dal tempo. Anche l'Italia dovrebbe essere in grado di creare un istituto simile, non so per che via, non so con qual mezzo. Ignoro se il costo dei cosiddetti "positivi" non permetta di pretendere dalle case che una copia, almeno solo delle films che sono riproduzione animata della realtà contemporanea, venga depositata in un ufficio di Stato. I particolari appartengono ai legislatori. Il pubblico che passa non può che suggerire un'idea, accennare una necessità, ricordare un dovere, il dovere di conservare la vita strappata alla morte, il minuto divelto al tempo, l'"attimo fuggente" chiuso nel suo museo d'eternità. Chiedo ad uno dei cinquecento otto deputati italiani di far sua questa idea.

Il museo dell'attimo fuggente, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXII, 20, 17-24 maggio 1914, p. 309.

La marcia nuziale di Carmine Gallone

Chi avrebbe detto, ancora pochi anni or sono, quando il cinematografo muoveva i suoi primi passi, che una sera un pubblico magnifico si sarebbe raccolto in una sala d'un teatro regolare per assistere alla *répétition générale* d'una grande film e che questa *répétition générale* avrebbe raggiunto l'importanza d'un grande avvenimento d'arte, che la proiezione avrebbe raccolto applausi come una vera rappresentazione teatrale e che un cronista di teatro avrebbe dovuto all'indomani rendere conto di questa *première* cinematografica nel modo e nelle proporzioni che l'uso impone per le grandi *premières* del teatro? A tutto questo oggi s'è giunti. E il merito di questa consacrazione artistica del teatro cinematografico va riconosciuto alla Cines, alla società italiana, cioè, che prima portò anche l'Italia ad avere degnamente il suo posto nella nuova e formidabile industria mondiale. Da qualche anno sotto la direzione geniale del barone Alberto Fassini e del suo valoroso collaboratore Amato, la Cines ha perseguito l'ardito programma di nobilitare il cinematografo, di portarlo ad un livello superiore d'arte nella concezione della pellicola mentre nella esecuzione giungeva al più alto grado di perfezionamento tecnico. Quale fiducia accompagni il mirabile sforzo della Cines diceva la splendida folla raccolta iersera nella sala dell'Apollo: era folla di dame e di gentiluomini, di ministri e d'alti magistrati, di senatori e di deputati, di letterati e d'artisti, *le dessus du panier*, insomma, della vita intellettuale romana. Questo pubblico imponente seguì con fervore di simpatia e d'interesse lo svolgersi dei centoventi quadri de *La marcia nuziale*, sottolineò con mormorii d'ammirazione i più felici, vide apparire sullo schermo i più patetici con quello stesso silenzio raccolto e sospeso che nelle sale dei teatri crea un'atmosfera di commosso e profondo raccoglimento quando il dramma precipita alle sue più appassionate catastrofi. Ci furono anche, come ho detto, applausi, applausi che salutarono le parti più felici della film e quando, verso la fine della proiezione, il pub-

blico vide apparire in un palco la bellissima attrice che aveva fino a quel momento seguita sullo schermo, una lunga ovazione salutò Lyda Borelli. E, se non alla ribalta, Lyda Borelli dovette farsi al parapetto del palco per ringraziare.

La nobilissima ambizione artistica della Cines s'afferma oramai per due vie: una è quella delle grandi films corali come quel *Quo Vadis?* [di Enrico Guazzoni, 1913] che fu il più gigantesco successo cinematografico di questi ultimi anni e quel *Cristo* [*Christus* di Giulio Antamoro, 1916] che fra breve emulerà e supererà quel successo. L'altra è la via affatto opposta: è quella, cioè, di spogliare il dramma cinematografico di tutto ciò che costituisce l'effetto volgare, la situazione esteriore, il *coup de théâtre*. In altri termini, è il tentativo di portare al cinematografo non l'azione rapida, intensa ed esteriore e brutale della produzione consueta, ma la poesia, la vita delle anime espressa non più attraverso la parola, ma attraverso il gesto, il paesaggio, l'ambiente, l'episodio significativo. Tentativo, questo, quanto mai difficile e pericoloso. Ma la Cines ha potuto felicemente superare tutte le difficoltà e tutti i pericoli con la serie Bataille-Borelli. Ha scelto un autore: Henry Bataille. Ha scelto un'attrice: Lyda Borelli. Ha scelto un *metteur en scène*: Carmine Gallone. Tre artisti, cioè, per un tentativo d'arte. E, prima con la *Donna nuda*, oggi con la *Marcia nuziale*, domani con la *Falena*, ha dato al cinematografo un genere nuovo: ha dato, cioè, la cinematografia psicologica.

La scelta fu felice. Prima idea felice quella di scegliere il teatro di Henry Bataille. In una sua famosa prefazione che è un credo artistico e un'esegesi di tutt'il suo teatro il grande commediografo francese affermava che la grande poesia drammatica, lo studio e la ricerca del poeta drammatico devono essere nel contrasto e nel rapporto delle verità interiori e delle verità esteriori del dramma umano. «Il Romanticismo, egli scriveva, ignorò le une e le altre. Il realismo conobbe solo le verità esteriori. Gli psicologi invece dettero frammentariamente alcune particelle delle verità interiori. Il simbolismo, finalmente, si rifugiò nelle astrazioni, ugualmente distante così da uno studio come dall'altro». Più oltre, per raggiungere il nuovo teatro e la nuova bellezza, il Bataille sognava il tempo in cui i mezzi meccanici del teatro saranno perfezionati, il tempo in cui tutte le vecchie forme consuetudinarie saranno abolite, per esempio quella che costringe a tagliare un dramma in tre o quattro atti, mentre macchinismi più perfetti dovrebbero consentire d'allargare il campo visuale a dieci o quindici quadri più veridici e più significativi. Quando il Bataille scriveva queste parole, più di dieci anni or sono, il cinematografo era ancora alle sue prime ricerche. Ma sembra, a rileggerle oggi, che il Bataille abbia intuito quello che il cinematografo poteva diventare. Questo campo più largo per la rappresentazione del dramma, questo mezzo di manifestare stati d'animo simultanei, verità esteriori o interiori in contrasto o in rapporto, appunto il cinematografo doveva darli e li ha dati. D'altra parte, per il suo tentativo, il cinematografo non poteva trovare autore più adatto del Bataille. La poesia del Bataille è quanto mai plastica: è sentimento e sa sempre anche essere forma. Così essa trova nel cinematografo il mezzo più preciso e vario e più completo di rappresentazione.

Seconda scelta felice l'interprete, Lyda Borelli è anch'essa quanto mai plastica. A teatro o al cinematografo, con tutt'il suo corpo, con tutt'il suo atteggiamento ella esprime, meravigliosamente, la sua sensibilità; *Reine de l'attitude et princesse du geste...*

cantò un poeta per Sarah Bernhardt. Si può benissimo salutare Lyda Borelli con questo stesso verso. Nel dolore e nella gioia, nell'ebbrezza e nel tormento, nell'odio e nell'amore quest'attrice non si esprime solo con la voce, con gli occhi, col viso. Tutta la sua persona è drammatica, è eloquente, è espressiva.

Il felice intuito plastico dell'attrice piega il corpo bellissimo ad esprimere con l'atteggiamento ogni sentimento come appunto fa un grande scultore modellando le sue statue. Una rappresentazione cinematografica della bellissima attrice è vedersi sfilare davanti, su lo schermo, una serie di figure plastiche, ognuna delle quali, senza bisogno di parole, esprime tutto uno stato d'animo e tutta una sensibilità. Aggiungete a questo un altro meraviglioso mezzo d'espressione: il volto. Abbiamo veduto iersera tutta una serie di "primi piani" – si chiaman così in stile cinematografico i quadri in cui un particolare è ingrandito il più possibile per essere posto il più possibile in rilievo – tutt'una serie di "primi piani" di singolare bellezza, di straordinaria espressività. Dieci "maschere" di Lyda Borelli ci sono apparse, viventi nella luce e nel moto, attraverso la più perfetta riproduzione fotografica. Fissavano esse ogni espressione dell'attrice, rivelavano esse ogni sentimento, ogni sfumatura, ogni passaggio di sentimento. Così la bellezza dell'attrice, bellezza di volto e bellezza di figura, la mirabile plasticità di quest'ultima, la nervosa e appassionata espressione del volto, fanno di Lyda Borelli una delle attrici che maggiormente possono rendere, senza la parola, al cinematografo, tutto ciò che le altre attrici, solo con la collaborazione della parola, possono rendere a teatro.

Terza scelta felice il *metteur en scène*. A inscenare queste riduzioni cinematografiche del teatro di Henry Bataille con Lyda Borelli la Cines ha chiamato uno dei suoi migliori direttori: Carmine Gallone. Il Gallone, che è oramai una delle personalità tecniche più apprezzate dell'arte cinematografica, è uno scrittore, un poeta, un autore drammatico. Di fronte ad opere come quelle del Bataille egli non vede dunque solo l'armatura dei fatti e delle situazioni: vede più in là, guarda più profondo, cerca sotto i fatti le anime, scopre nelle situazioni il lirismo, il "lirismo esatto" di Henry Bataille, in una parola non l'apparenza del teatro, ma l'anima profonda della poesia drammatica. Così il Gallone non diminuisce, riducendolo, il teatro del Bataille, non priva il corpo del dramma della sua anima. Si fa, prima d'ogni altro, interprete dell'opera, collaboratore del poeta, sente tutto quello che il poeta ha voluto esprimere e, nella sua arte precisa e sapiente, cerca di riesprimerlo, giunge a riesprimerlo. Con quale dignità, con quale nobiltà tutt'il dramma cinematografico della *Marcia nuziale* è condotto! Dall'appassionata tragedia di Grazia de Plessans il Gallone ha felicemente tratto, isolandoli, i quattro temi, i quattro tempi: il misticismo, l'amore, il dolore, la morte. Di questi ha fatto le quattro parti della proiezione, i quattro canti del "poema senza parole". D'innanzi ad ognuno di questi "tempi" con sentimento di poeta, con visione di scrittore, ha posto quattro quadri sintetici che sono tra i più belli di tutta l'opera: Grazia che prega, Grazia che ama, Grazia che soffre, Grazia che muore mentre la morte le sovrasta come in un'acquaforte di Feliciano Rops. Non un particolare della profonda tragedia è stato dal Gallone dimenticato. Tutto ha cercato di rendere e di esprimere. Sottilmente, ricordando la definizione di Amiel per cui *un paysage est un état d'âme*, egli ha creato, a tutte le fasi, in tutt'i momenti del dramma, il quadro. Così ha creato per la *Marcia nuziale* ciò che alla *Marcia nuziale* è, anche a teatro, più d'ogni altra cosa necessaria: l'atmosfera, l'at-

mosfera mistica. Ad ogni parte del dramma ha dato una sua bellezza particolare: un delizioso giuoco di freschi motivi conventuali nella prima parte, una suggestiva serie di magnifici "bianchi e neri" nella seconda, un prestigioso effetto di fuochi artificiali nella terza, una suggestiva vicenda, più che d'azioni, di "quadri" nella quarta. E con quale felice maniera il Gallone, nella scelta del quadro, nel taglio della scena, nel tono della luce, nella cura del particolare, ha saputo rendere l'"intimità" della casa, il senso dell'ora, la vita delle cose attorno alla vita delle persone! Tutta la film è fatta così di poesia, poesia di un artista, vista, sentita, resa da un altro artista.

Attraverso l'analisi dei tre elementi che hanno contribuito alla sua creazione, l'autore, l'interprete, il *metteur en scène*, ho detto il pregio puramente ed altamente artistico di questa film. A differenza della maggioranza delle altre pellicole le quali più hanno bisogno di parole d'innanzi ai quadri quanto meno hanno da esprimere, questa *Marcia nuziale*, che ha da esprimere ed esprime i più sottili tormenti di un'anima, delle parole innanzi ai quadri fa a meno. Vi sono quelle, minime, indispensabili a comprendere certi passaggi dell'azione, passaggi puramente esteriori. Tutt'il rimanente, quella che è l'anima dell'opera, si manifesta direttamente nei quadri. Giungiamo così a stabilire la via che tentativi come questo aprono all'arte del cinematografo. Per la prima volta, iersera, un pubblico ha visto su lo schermo un'opera di poesia restituita con puri elementi di poesia, con una vaga, incantevole impressione d'indefinito musicale: la musica dei gesti, dei volti, dei paesi, degli "interni", delle cose. Quando Grazia de Plessans errava di quadro in quadro alla ricerca della sua impossibile felicità, nel tormento ineffabile di poter comporre col suo sogno immenso la sua piccola realtà, mentre in orchestra la *Marcia nuziale* di Mendelssohn svolgeva la sua ampia e ardente melodia, nell'ombra del teatro, gli occhi e gli spiriti intenti sul piccolo quadro bianco, noi eravamo tutti sotto un'irresistibile suggestione. Vuol dire che la piccola grande anima dell'innamorata viveva. E se una film riesce per la prima volta a questo, a far vivere un'anima, noi dobbiamo per la prima volta salutare in una film un'opera d'arte.

Questo sentì il magnifico pubblico che la Cines e il Sella, concessionario della film per l'Italia, avevano adunato iersera per offrirgli lo squisito spettacolo prima ch'esso fosse offerto al gran pubblico al Modernissimo. Questo disse il magnifico pubblico con i suoi applausi. I quali oltre che al Bataille, alla Borelli e al Gallone andavano anche agli altri eccellenti interpreti della *Marcia nuziale*: a Leda Gys, ad Amleto Novelli, a Francesco Cacace. Ma ci sarà per Lyda Borelli e per il Gallone un successo più grande di quello di iersera, più grande di quello che attende la *Marcia nuziale* ovunque essa sarà proiettata. Un successo che non si manifesta con applausi, che non si conterà a chiamate, ma che sarà fatto di profonda commozione: la profonda commozione di Henry Bataille quando riconoscerà, non deformata, non diminuita, ma intera, con tutta la sua poesia, con tutt'il suo lirismo, l'opera sua, senza le sue parole; o con le sue parole divenute gesto ed espressione, divenute quadro magnifico, divenute alta e semplice visione di poesia.

Le grandi "premières" cinematografiche: la Marcia nuziale *di Henry Bataille, cinematografia della "Cines", intepretazione di Lyda Borelli, messa in scena di Carmine Gallone,* «La Tribuna», Roma, XXXIII, 27 novembre 1915, p. 3.

Il sopravvissuto di Augusto Genina

Il sopravvissuto della Medusa Film, proiettato quest'oggi la prima volta, con grande successo, nella sala del Modernissimo, offriva una doppia attrattiva: quella d'essere una delle primissime produzioni cinematografiche direttamente ed esclusivamente concepite per il cinematografo da un commediografo famoso come Giannino Antona-Traversi e quella di presentare, per opera di un giovane *metteur en scène* di singolare valore come Augusto Genina, la più impressionante visione di guerra che il cinematografo ci abbia offerto da quando il conflitto europeo ha vestito in grigio-verde e armato di fucili le pittoresche masse dei *cachets* e delle comparse. La duplice attrattiva ha raddoppiato il successo del *Sopravvissuto* il quale a Roma, come già altrove, terrà il cartellone per una lunga serie di proiezioni fortunatissime.

La cinematografia ha oramai le sue leggi che nessun Aristotele ha definite ma che l'esperienza comune e la genialità di alcuni hanno intuite senza classificarle ed elencarle. Come ha le sue leggi, comincia oggi ad avere anche i suoi uomini e i suoi artisti. Esce così, con questi, dal limbo né artistico né antiartistico dei suoi primi tempi di fortuna. Acquista ogni giorno di più, per nobiltà e novità d'intenzioni e per miracoli di esecuzione, il suo diritto di cittadinanza nel campo delle rappresentazioni artistiche. Per questo gli scrittori si volgono ad essa con sentimenti ben diversi dagli antichi, ch'eran quelli d'un sorridente dispregio e d'una bonaria diffidenza. Questa trasformazione s'è operata lentamente. Dal primitivo *fin de non recevoir* opposto ai primi inviti della cinematografia gli scrittori passarono cautamente a concedere al cinematografo il diritto di ridurre a rappresentazioni mute i loro drammi parlati. Declinarono, con la partecipazione indiretta all'esperimento, ogni responsabilità di fronte al pubblico. A mano a mano dalla semplice concessione commerciale passarono ad una revisione dell'opera, a una collaborazione effettiva, a una diretta riduzione dell'opera loro per adattarla ai diversi mezzi di rappresentazione. Da questo momento non tardarono molto a fare un passo di più, il passo definitivo e, senza riprendere il già fatto, pensarono direttamente azioni per il cinematografo, cercarono direttamente nella proiezione muta un mezzo d'espressione per la loro fantasia. Prima il D'Annunzio, poi Matilde Serao, poi Roberto Bracco, poi Nino Oxilia, oggi Giannino Antona-Traversi diventarono autori di films. Il successo del pubblico accompagnò amorosamente questi tentativi che di giorno in giorno si fanno più intensi, più frequenti, più interessanti. Sorge così, rapidamente, accanto al teatro, accanto al romanzo, tutt'una letteratura rappresentativa e narrativa di forma cinematografica. Poiché *qui a bu boira* – e al cinematografo, data la ricchezza del mercato, gli scrittori bevono in coppe d'oro – autori drammatici famosi e romanzieri celebri torneranno a comporre schemi di pellicole. La nuova letteratura dell'"istantanea espressiva" entra così, coi suoi uomini migliori, coi suoi interi diritti, nell'arte. E v'entra non per la porta di servizio dell'industria mascherata da arte, ma dalla porta maggiore di un'arte nuova che favorisce un'industria e che dalla floridezza di un'industria è singolarmente favorita.

È pessima consuetudine della cronaca drammatica così com'è comunemente intesa quella di raccontare i soggetti delle commedie o dei drammi rappresentati, mentre questo racconto non apprende nulla di nuovo agli spettatori che sono stati a teatro

insieme al cronista e toglie la metà della curiosità, e però la metà dell'interesse, agli spettatori che a teatro andranno nelle sere seguenti. Più dannoso ancora sarebbe questo sistema di cronaca facile e facilona se dovesse attecchire anche nella nuova forma di cronaca cinematografica che ora già accompagna, nei giornali, la proiezione di films che per qualche lato abbiano o possano avere un interesse eccezionale. A teatro, oltre l'azione, restano le parole che rivelano quell'azione. Al cinematografo l'azione non può avere che fatti e gesti: raccontati questi e quelli non rimane altro che il valore dell'esecuzione scenica: troppo poco, cioè, per sostenere l'interesse del pubblico che prima d'ogni altra cosa, così a teatro come al cinematografo, eterno grande insaziabile fanciullo, chiede che gli si racconti una favola, una favola che non conosce.

Io non racconto quindi l'azione che Giannino Antona-Traversi ha svolta nei cento e più quadri del *Sopravvissuto.* La mano sapiente del commediografo illustre si rivela sempre, così nella vasta concezione della film, come nella grande e nella piccola linea dei suoi svolgimenti essenziali od episodici. È certamente errore grossolano – suggerito dal fatto che l'uno e l'altro sono spettacoli e spettacoli che si svolgono in una sala di teatro – confondere il cinematografo col teatro. Se il teatro è sintesi e il cinematografo è analisi, la finzione cinematografica, per gli svolgimenti che comporta, per la frammentarietà che è il suo carattere più tipico, può essere riavvicinata piuttosto che alla rappresentazione drammatica, fatta tutta di scorci e di elementi indispensabili, all'arte narrativa, fatta più di progressi e di ritorni, di particolari e d'episodi, di contrasti d'ambienti e di azioni contemporanee. Ma se l'arte del cinematografo dev'essere più ragionevolmente riavvicinata a quella del romanzo è evidente che il drammaturgo porta al cinematografo, se non nella costruzione principale, certo nelle architetture staccate degli svolgimenti una superiore esperienza e le sintesi che il teatro gli domanda il drammaturgo le ritrova nell'espressività rappresentativa dei "quadri". Così Giannino Antona-Traversi riconferma nel *Sopravvissuto* le sue eccezionali qualità di uomo di teatro. L'intreccio sapiente, il segreto dell'interesse continuo e di quadro in quadro sempre più astutamente sospeso, la felice scelta dell'episodio significativo, l'intuito del gesto più espressivo, la ricerca misurata e decorosa dell'effetto sono, nel *Sopravvissuto*, segreto dell'arte di un autore drammatico fra i più esperti e i più acclamati che onorano il teatro italiano. Le figure del *Sopravvissuto* e della patriottica famiglia che lo circonda sono segnate, con forte rilievo, non dalle facili spiegazioni delle leggende comodamente preposte al "quadro", ma dall'azione stessa di questi "quadri", dalla loro vicenda, dall'atmosfera che li circonda. Da una prima chiara esposizione Giannino Antona-Traversi passa rapidamente nelle tre parti centrali della film al nucleo del dramma per portare questo, violentemente e rapidamente, quanto più la catastrofe s'avvicina, al suo più alto grado di curiosità, d'interesse e di commozione.

Ho già accennato ad Augusto Genina. Questo giovane *metteur en scène*, prima affermatosi alla Cines e poi passato direttore della Medusa Film, è giunto in pochi anni a un'esperienza tecnica d'ordine assolutamente superiore. Come ho detto, nel *Sopravvissuto* di Giannino Antona-Traversi è una larghissima rappresentazione della guerra che i nostri soldati combattono oltre le nostre frontiere. Se nella parte più semplice del dramma – "interni", "esterni", movimenti e posizioni di pochi personag-

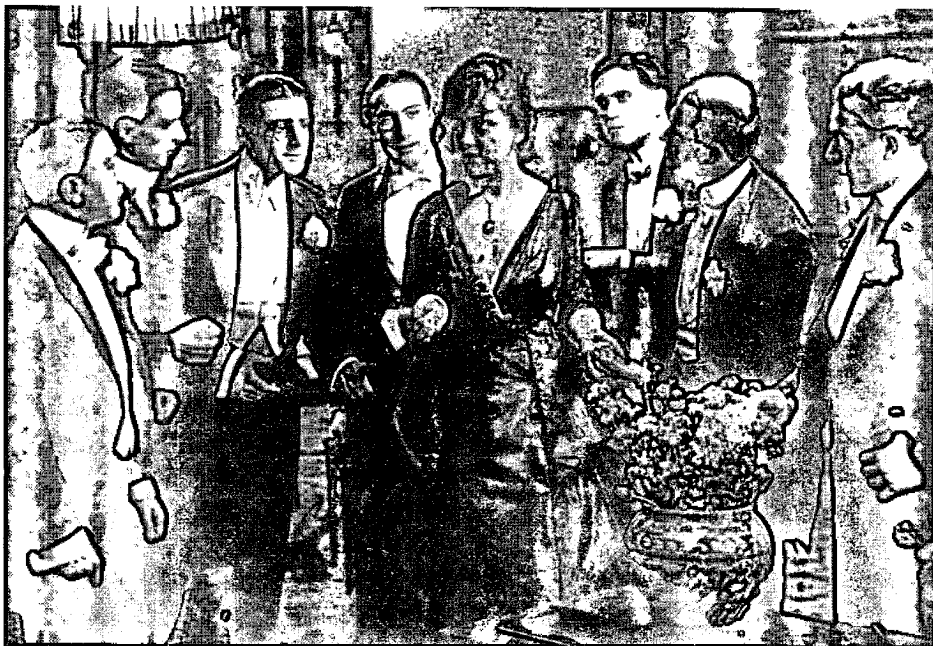
gi – il Genina si rivela sempre artista di gusto elettissimo, mirabile nel creare il colore, eccellente nel dare con brevi tratti tutt'il valore d'un episodio, nella parte più complessa del *Sopravvissuto* – negli innumerevoli "quadri" di guerra, nei movimenti delle grandi masse – Augusto Genina si rivela tale da reggere gagliardamente il confronto coi più apprezzati *metteurs en scène* delle films a grande spettacolo. Con felicissimo intuito Augusto Genina ha spezzato l'immenso quadro della guerra in un infinito, immediato, intensissimo succedersi di piccoli quadri, di scorci, di particolari, di visioni appena comparse e già scomparse, di luci e di ombre, di finito e d'indefinito, che non pretendono mai di dare intera la visione, che la suggeriscono sempre maggiore di quella che appare su lo schermo, e che, accavallandosi, intersecandosi, completandosi, rispondendosi, integrandosi, giungono alla rappresentazione corale, danno attraverso il piccolo la sensazione del grande, danno nel campo chiuso dello schermo la immensità del campo di battaglia. Bisogna vedere questi quadri per rendersi conto dell'arte con cui il Genina ha reso questa visione della guerra, la prima attraverso la quale la guerra non esca rimpicciolita, deformata, caricaturata, grottesca, la prima che non senta lontano un miglio di cartapesta e di comparsame, la prima che, attraverso colori e luci, ombre e penombre, masse e particolari, dia della guerra una sensazione veramente grandiosa, che ne fermi su lo schermo l'epica maestà. Essere riuscito a questo è per il giovane direttore vittoria felicissima. E dalla messa in scena del *Sopravvissuto*, il suo nome esce consacrato fuor dei confini del mondo cinematografico, raggiunge, oggi, la popolarità del gran pubblico.

Non doveva mancare a un'opera di Giannino Antona-Traversi e a un direttore come Augusto Genina il concorso eccezionale di una eccezionale interpretazione. Camillo Pilotto, in una vigorosa maschera d'austriaco, Teresa Boetti-Valvassura in una decorosa figura di nonna, Ugo Gracci e Lea Giunchi sono gli interpreti principali ed eccellenti del *Sopravvissuto*. Ma domina il quadro, così per l'importanza del personaggio come per l'arte dell'attrice, Fernanda Negri-Pouget. Questa giovine attrice è già una delle grandi *étoiles* del teatro cinematografico. L'espressività e la mobilità del suo volto, la signorile compostezza del suo gesto, la virtù plastica dei suoi atteggiamenti sono i caratteri essenziali delle sue interpretazioni. Ha impeti, espressioni, evidenze di straordinario effetto sul pubblico pur nella più rigorosa e dignitosa linea di mezzi rappresentativi. Ed ha delle attrici veramente nate per il cinematografo il segreto di chiudere in un gesto, in uno sguardo, in un atteggiamento tutt'un lungo discorso. Così l'arte magnifica dell'interprete suggestiva s'aggiunge alla sapienza del commediografo e alla maestria del *metteur en scène* – triade felice e che non dovrà con questa film dissolversi – per comporre nel *Sopravvissuto* uno spettacolo d'arte appassionatamente umano, nobilmente e degnamente patriottico, che a cominciare da oggi, nella lieta e immediata popolarità dei grandi successi, richiamerà nelle sale del Modernissimo il migliore ed il maggiore pubblico di Roma.

Il sopravvissuto *al Modernissimo. Cinedramma di Giannino Antona-Traversi, messa in scena di Augusto Genina*, «La Tribuna», Roma, XXXIV, 22 gennaio 1916, p. 3.

Lucio d'Ambra alla Medusa
Intervista di Ugo Ugoletti

La notizia è ormai di dominio pubblico. Lucio d'Ambra ha assunto la direzione generale artistica della Medusa Film, la giovane casa romana, che in brevissimo volgere di tempo, con due soli lavori, ha saputo magnificamente imporsi nel mercato cinematografico di questo e dell'altro emisfero. Si parlava da tempo di un ingresso quasi definitivo di Lucio d'Ambra nel gran mondo della cinematografia. Una nascitura Romanzo Film doveva presentarsi con le magnifiche credenziali della sua direzione artistica, ma la nuova ditta rimase allo stato embrionale molti mesi, per poi passare senz'altro a miglior vita. Ne approfittò subito la Medusa Film che, molto accortamente, impegnò la cooperazione preziosa del critico insigne, dell'applaudito commediografo, del fecondo e geniale scrittore.

Un incarico presume sempre un programma. Ed un programma d'eccezionale importanza doveva essere quello di Lucio d'Ambra nella sua nuova attribuzione di direttore artistico della Medusa Film. Ritenendo di far cosa grata ai nostri lettori abbiamo creduto opportuno chiedere a Lucio d'Ambra in persona notizie precise intorno ai suoi propositi di lavoro. Abbiamo distolto l'insigne collega da una delle abituali conversazioni seratine in quel salotto di «Noi e il Mondo» che, se una volta era troppo augusto per i cenacoli della letteratura e del giornalismo, ora è assolutamente incapace di contenere tutti gli attori, i direttori, gl'industriali del campo cinematografico che ogni sera lo frequentano e lo affollano.

Suzanne Armelle ne *La signorina Ciclone*

– Il grande passo è dunque compiuto?...

– Compiuto. Ma tengo a dichiarare che i nuovi impegni cinematografici non mi distoglieranno affatto dalle occupazioni abituali. Non ho alcuna intenzione d'abbandonare il giornalismo. Per la cinematografia basteranno poche ore quotidiane.

– Come fu che si decise ad accettare le proposte della Medusa Film?

– Dopo l'uscita di Genina mi si offrì la direzione artistica di questa giovane casa per la quale avevo già scritto *La signorina Ciclone*, ed ero in parola di scrivere altri soggetti. Non esitai ad accettare poiché trovai subito una perfetta identità, direi quasi una fraternità d'idee, di propositi, di pensieri, di tendenze, di opinioni con il marchese di Bugnano. Con l'egregio proprietario convenimmo che i principi direttivi della nuova casa avrebbero dovuto fondarsi su tre caratteri fondamentali: la cura della film, la sontuosità della messa in scena e l'insieme artistico di prim'ordine. Nel particolare riguardo della scelta dei lavori ci trovammo perfettamente d'accordo sul criterio di fare un tipo unico di film di genere comico o comico-sentimentale, semplice, aggraziato, essenzialmente moderno.

– Il genere in voga, specialmente dopo il successo della *Signorina Ciclone*. Ma lei crede che questo genere faccia presa nei mutevoli gusti del pubblico?

– Lo credo. È l'ora di rifuggire dalle solite malinconie dei drammi più o meno passionali. Il pubblico, anche al cinematografo, vuol divertirsi. Ma non per questo dovremo ricorrere alle solite pagliacciate e nemmeno alla riduzione delle tenui commedie del teatro di prosa. Bisogna pensare al nuovo, ideare le azioni comiche vedendole con occhio cinematografico, costruendole con consistenza cinematografica...

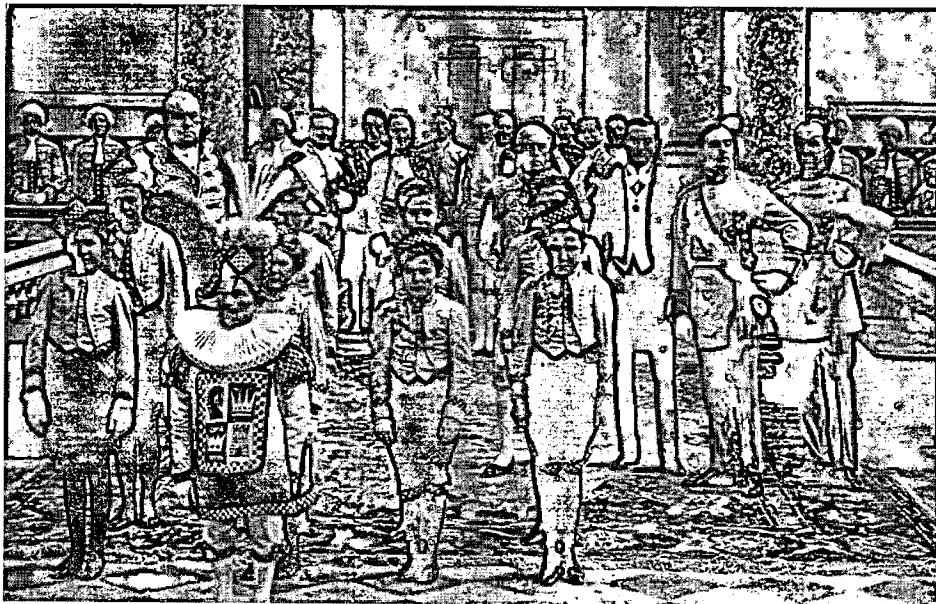
– Lei, dunque, è dell'opinione che i lavori teatrali non siano adatti alla riduzione cinematografica.

– Proprio così. Gli autori, quando scrivono per il cinematografo, dovrebbero pensare con occhio nuovo, tenendo conto dei principi, delle formule, dei mezzi nuovi che hanno a loro disposizione. Si può ancora ammettere la riduzione del romanzo, perché il romanzo è analisi, ma la riduzione del teatro, che è sintesi, mi sembra una vera e propria assurdità.

– Qual è dunque il suo programma nei particolari riguardi della Medusa Film?

– Premetto che la Medusa Film non farà una produzione intensa e continuata. Pochi films all'anno, ma tutti d'eccezione. Io, oltre alla direzione artistica, ho l'impegno di scrivere cinque soggetti.

– Quale sarà il primo?

– La riduzione del mio romanzo *Il Re, le Torri, gli Alfieri* pubblicato in continuazione su «Noi e il Mondo». Naturalmente, trattandosi di un lavoro cerebrale, essenzialmente satirico, in cui ogni parola ha un particolare significato, nella riduzione cinematografica ho quasi completamente dimenticato il romanzo ed ho ricostruito l'azione con altri elementi. È un soggetto modernissimo e fantastico. Avrà una messa in scena stupenda. Folchi sta preparando delle maraviglie di scenari e di costumi. Ivo Illuminati si accinge al suo compito di *metteur en scène* con fervorosa passione. Illuminati è un prezioso collaboratore. Sono io che ho desiderato averlo al mio fianco. Dei giovani *metteurs en scène* è uno di quelli che più apprezzo. Viene dalla Cines e porta alla cinematografia una grande pratica, una non comune esperienza ed uno

Il Re, le Torri, gli Alfieri

squisito senso d'arte. Di questo primo film saranno interpreti la Camagni, Serventi, Cacace, Pesci ed un ex deputato che si è dato con successo alla cinematografia e che si è molto bene affermato sotto un pseudonimo d'arte.

– E poi?

– Poi inscenеremo la continuazione della *Signorina Ciclone.* La ritroveremo maritata e ritroveremo anche i *sette* in compagnia di sette nuove vittime di altro genere ma non meno interessanti delle prime. Naturalmente, interpreti principali saranno l'Armelle e il Cacace. Le avventure della *Signorina Ciclone* avranno anche una terza serie. Ma fra l'una e l'altra appronteremo la continuazione de *Il Re, le Torri, gli Alfieri.* Si tratta del romanzo di cui s'è iniziata la pubblicazione nell'ultimo numero di «Noi e il Mondo», *La rivoluzione dello sleeping-car.* Infine, sempre sotto la mia direzione, verranno messi in scena altri due film, pure di genere comico, il primo di Roberto Bracco ed il secondo di Maurizio Donnay. Come vede il programma non è poi tanto lieve...

– Tutt'altro. – Un'ultima domanda: come nacque l'idea della *Signorina Ciclone?*

– In modo semplicissimo. Quando il marchese di Bugnano mi mandò ad offrire di scrivere un film che avrebbe dovuto interpretare la Napieskowska, io, che conoscevo l'attrice, pensai: bisogna fare un film comico che si adatti al temperamento di un'attrice di impetuosa, travolgente, ciclonica... Ciclonica!... Toh! Ecco il titolo!... *La signorina Ciclone*... Il più era trovato. Il giorno dopo venne l'idea dei sette... e il resto. Non si può dire che la *Signorina Ciclone* non abbia avuto fortuna. Il successo del film non poteva essere più caloroso. Una casa musicale m'ha richiesto di ridurne la vicenda per un libretto di operetta che dovrebbe essere musicato da uno dei nostri più insigni compositori. Un grande giornale del mezzogiorno m'ha proposto di farne un romanzo. Ma, forse, almeno per ora, non farò né il romanzo né il libretto...

Lettore cortese, ci credi tu? Io no. Lucio d'Ambra non abbandona le idee geniali. Si può essere certi che non passerà gran tempo che la Signorina Ciclone, *nella sua nuova veste operettistica, sarà acclamata in tutti i teatri e, nella lucida, scintillante, briosa prosa dell'apprezzato scrittore delizierà non soltanto i lettori del Mezzogiorno ma anche quelli del Settentrione.*

U. [Ugo Ugoletti], *Cinematografia d'eccezione. Lucio D'Ambra alla "Medusa"*, «Il Tirso al Cinematografo», Roma, XIII, 26, 25 giugno 1916, p. 7.

Lucio d'Ambra e Caramba alla Do-Re-Mi
Intervista di Ugo Ugoletti

[...] La conversazione promette di riuscire interessantissima. Ma io faccio i conti senza... il telefono. Non ho azzardato la prima domanda che già per la terza volta il segretario di Lucio d'Ambra entra a comunicare una "urgente" chiamata telefonica.

– È una specie di persecuzione! esclama d'Ambra rientrando – Sono tutti attori che sollecitano da me scritture e contratti. Molto volentieri vorrei poter essere utile a tutta questa brava gente, ma, per l'assunzione del personale artistico, anche per i miei films, ho sempre preferito lasciare arbitri i direttori delle case. È a questi che gli attori e le attrici dovrebbero rivolgersi. Non a me...

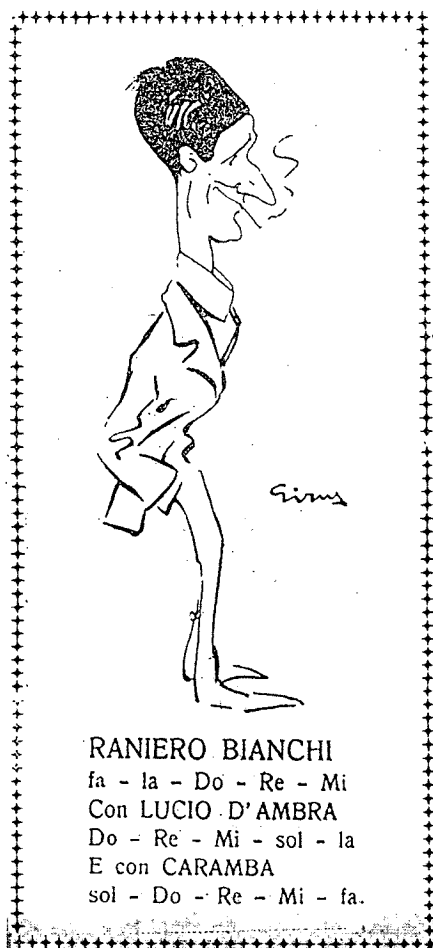
Posso, finalmente, lanciare la prima domanda:

– È dunque vero che avete lasciata la direzione generale della Medusa?

– In un vostro cortese annuncio del numero scorso voi avete posto molto chiaramente e molto esattamente la questione. Non sono affatto uscito dalla Medusa e la cara e grande amicizia che unisce il marchese di Bugnano a me non avrebbe mai potuto rendere possibile un mio allontanamento. Il marchese di Bugnano, in occasione del suo viaggio in Russia, ha trovato in tutti i paesi di Europa la sua Medusa circondata di così profonde simpatie, di così lusinghiere fiducie per le quali egli si è sentito spronato a rendere sempre maggiore la produzione della sua grande casa. Egli era maggiormente indirizzato per questa via d'un aumento della sua attività produttiva dal fatto che il magnifico teatro della Medusa, sulla collina di Monteverde, è oramai compiuto e fra due o tre settimane vi si gireranno i primi quadri. Fin'ora la Medusa limitava a un paio di films all'anno la sua attività. Un'attività raddoppiata o triplicata non era più compatibile con un direttore generale intermittente com'ero io. La direzione generale d'una casa che vuole largamente produrre come la Medusa richiede totalmente, dalla mattina alla sera, l'attività di un uomo. Preso qua e là da molteplici impegni d'autore, costretto a ridurre la mia attività cinematografica al limitato tempo quotidiano che mi lasciano la mia attività letteraria, le mie funzioni di direttore di «Noi e il Mondo» e de «La Tribuna Illustrata», i miei doveri di critico drammatico de «La Nuova Antologia», di redattore de «La Tribuna» e di collaboratore settimanale d'un grande giornale americano, non mi era assolutamente possibile dare alla Medusa, come sarebbe stato indispensabile, la mia intiera giornata. Sarebbe stato necessario per questo un decreto luogotenenziale – visto che oggi con i decreti luogotenenziali si può anche modificare il corso del tempo –

che ci avesse allargato la giornata da 24 a 48 ore. In queste condizioni, il marchese di Bugnano ha assunto personalmente le responsabilità direttive alle quali io ero costretto a sottrarmi. Ma, sia come autore, sia per un modesto contributo della mia esperienza all'indirizzo artistico della grande casa, io rimango legato al marchese di Bugnano e alla Medusa con quell'affetto che mi unisce ad una casa dove sono i miei amici più cari e dove ho sempre trovato i più affettuosi e geniali collaboratori.

– Si dice che la vostra attività cinematografica sia ora particolarmente rivolta alla Do-Re-Mi e si parla anche, con quella simpatia che deve necessariamente suscitare una combinazione simile, dell'assunzione di Caramba alla direzione artistica, per la messa in scena dei vostri films...

– Raniero Bianchi è poco più alto d'un metro. Raniero Bianchi pesa molto meno d'un fantino: tra i 30 e i 40 kilogrammi. Raniero Bianchi è così giovane d'anni che è poco più d'un collegiale. Ma gli uomini, diceva Napoleone, ch'era piccino, non si misurano a palmi. E Raniero Bianchi nei pochi palmi delle sue dimensioni sa racchiudere, oltre una fresca e giovane genialità, un prodigio di attività, di audacia, di volontà, e più che di volontà di quella testardaggine consapevole e geniale che sfonda le montagne. La Do-Re-Mi era sorta tre mesi or sono dalla lusinghiera fiducia di Raniero Bianchi, di suo padre e di alcuni loro amici, con capitale limitato, per mettere in scena, una volta tanto, tre films miei. Avevamo appena cominciato a girare i primi quadri del primo film, *Le mogli e le arance*, quando, un giorno, Raniero Bianchi, Gigi Serventi ed io entrammo all'Olympia per vedere il primo film di Caramba, *Il volo dal nido*, del mio buon amico Giuseppe Adami. Uscimmo tutti e tre, un'ora dopo, con la persuasione di avere veduto il primo tentativo cinematografico di un uomo che non tarderà ad essere proclamato il più geniale, il più completo, il più originale *metteur en scène* del mondo cinematografico. Quarantott'ore dopo, con quel suo sorrisetto tra mellifluo e burlone di ragazzotto che l'ha fatta in barba al papà, Raniero Bianchi poteva annunciare agli amici che Caramba era suo! In quarantott'ore appena, infatti, egli aveva triplicato il capitale della Do-Re-Mi, trasportato Caramba da Milano a Roma, ottenuto dal grande artista che gli assumesse la direzione artistica e la messa in scena della Do-Re-Mi. Per di più aveva anche trattato un terreno e buttati giù i primi progetti, con ingegneri e capimastri, per la costruzione d'un grande teatro della Do-Re-Mi a Roma, teatro che sarà quanto di più moderno è stato fatto nel genere e che risponderà nel modo più completo possibile ai personalissimi e nuovissimi criteri artistici che un grande artista riformatore come Caramba vuole portare nella messa in scena.

Il segretario entra per l'ennesima volta nello studio ad annunciare l'ennesima telefonata.
La breve pausa mi lascia adito di pensare un poco all'importanza di questa nuova combinazione della Do-Re-Mi. Io credo, però, che d'Ambra debba avere potentemente contribuito alla realizzazione di una così felice intesa, un'intesa, che, riflettendo bene, apparisce come inevitabile. Infatti, chi ha visto i films di Lucio d'Ambra ed Il volo dal nido *che Caramba ha inscenato, deve convenire che la fantasia ed il sentimento d'arte di Lucio d'Ambra non poteva sperare estrinsecazione più bella di quella che la genialità ed il gusto squisito di Caramba sapranno portare nel cinematografo. Fra i due vecchi amici, insomma, esisteva, anche nel campo cinematografico, una solidarietà spirituale salda e profonda che doveva necessariamente finire in collaborazione. E di questa solidarietà è prova il fatto che d'Ambra è felicissimo, e che Caramba, dopo avere risolutamente rifiutato molte combinazioni cinematografiche, ha accettato con entusiasmo questa della Do-Re-Mi imponendo come base di contratto di mettere in scena esclusivamente soggetti di Lucio d'Ambra.*

Quando il mio illustre amico rientra nello studio, osservo:

– Il nome vostro e quello di Caramba costituiscono un binomio così armonico da formare, se non proprio una rima, almeno un'assonanza.

– Sì, è un binomio armonico fonicamente, ma credo che lo sarà soprattutto artisticamente: Caramba ed io siamo entrambi persuasi che nell'arte cinematografica – osservazione della vita, riproduzione degli uomini – la rappresentazione comica o drammatica delle umane cose, delle umane passioni debba, più che in ogni altra forma d'espressione artistica, giuocare col capriccio della fantasia, valersi degli elementi di quel fantastico con cui la poesia allarga ed intensifica gli elementi della realtà.

Caramba ed io partiamo da una perfetta identità di vedute. Nessuno dei due presume immodestamente che quello che noi abbiamo già tentato o fatto rappresenti ciò che l'arte cinematografica deve essere. Ma siamo tutti e due incrollabilmente persuasi che è per la strada da noi indicata che uomini ed artisti maggiori e mi-

gliori di noi potranno trovare quelle conquiste per cui il cinematografo avrà, *ex jure*, l'onore di essere chiamato un'arte, senza bisogno di andare a mendicare un po' di credito artistico attraverso i *referendum* nei quali, periodicamente, le autorità interpellate fanno, a proposito delle possibilità artistiche del cinematografo, come il marchese Colombi: tra il sì ed il no sono di parer contrario.

– Immagino che sarete ben lieto di avere a collaboratore un artista come Caramba.

– Ne sono più che lieto: ne sono orgoglioso. Ed io che valuto tutto ciò che la genialità di Caramba può dare al cinematografo, di là, anche, da quanto egli, oggi, si proponga e speri, sento quale sia per me l'onore di avere a mio fraterno collaboratore un uomo come lui. E tra i molti suffragi con cui illustri amici della letteratura e dell'arte hanno benignamente confortati i miei primi tentativi cinematografici, nessuno ha avuto per me valore d'eloquenza più grande del desiderio espresso da Caramba di dare alle mie finzioni cinematografiche il meraviglioso contributo della sua genialità. La nostra fraterna amicizia, vecchia di tanti anni, si consolida oggi in una collaborazione che nulla potrà più disciogliere: che se, come voi che sapete tutto o riuscite a saper tutto, avete svelato, Caramba ha manifestato il desiderio di non mettere in scena che films miei, io manifesto il desiderio di non avere che Caramba per realizzare, in ogni particolare, assai meglio di quanto io non li abbia intraveduti, i miei soggetti cinematografici.

– *Le mogli e le arance* non è stato messo in scena da Caramba?

– *Le mogli e le arance* è stato deliziosamente messo in scena da Luigi Serventi. Ne *Le mogli e le arance*, Caramba non è giunto in tempo che a metter in scena, da par suo, un gruppo di scene fantastiche per le quali egli ha disegnato una serie deliziosa di costumi. La sua direzione artistica completa non comincerà che nell'imminente luglio con la mia *Napoleoncina*, un film che io ho composto sapendo già chi doveva esserne l'eccezionale *metteur en scène* ed in cui perciò mi sono divertito a moltiplicare le difficoltà per avere il piacere di vedere Caramba genialmente e magistralmente superarle.

Ad interprete di *Napoleoncina* io ho voluto Carmen di San Giusto che è una delle più squisite attrici del teatro operettistico italiano e che affermerà in *Napoleoncina*, anche nel teatro cinematografico, la più deliziosa e caratteristica personalità. Per il genere delle mie commedie Luigi Serventi sembra a me l'attore ideale. È già stato l'irresistibile Rolando de *Il Re, le Torri, gli Alfieri*, sarà domani il giovane e leggiadro protagonista de *Le mogli e le arance*, sarà dopodomani, con la San Giusto, un'interprete squisito di *Napoleoncina*.

MARY CORVIN nella parte di Napoleoncina

E devo qui rendere omaggio alla larghezza di vedute di Luigi Serventi il quale, avendo con la Do-Re-Mi un contratto di direttore artistico, non ha esitato un momento a rimettere nelle mani di Caramba il bastone del comando. Anzi è stato egli stesso a sollecitare l'onore di avere a direttore e a maestro un grande artista come Caramba.

Ho portato Lucio d'Ambra su di un terreno molto lusinghiero per la mia vanità d'intervistatore.
Ma, ahimè, se all'amico è concesso d'entusiasmarsi all'ambita primizia della lettura delle ultime vicende create dalla inesauribile fantasia dello scrittore, al giornalista non è permesso di commettere indiscrezioni, anche se queste dovessero entusiasmare – e non ne dubito – tutta la grande famiglia dei lettori de «La Cinegazzetta». Ma, contro ogni promessa, la discrezione non mi impedirà certamente di affermare come, con Napoleoncina, Lucio d'Ambra abbia, una volta di più, ed ancora più solidamente, rinnovato quel prodigio di genialità che caratterizza ogni sua manifestazione intellettuale.

Lo spunto è di un'originalità assoluta. Il contenuto è di una bellezza incomparabile. È, secondo il principio informatore di tutta l'opera cinematografica dello scrittore insigne, un insieme di reale e di fantastico, di comico e di drammatico, di romantico e di sentimentale, ma senza artifici e senza ripieghi, in un contenuto estetico di limpida e suggestiva purezza. È un film, insomma, del genere che Lucio d'Ambra ha creato e che ha violentemente scosso le tradizioni cinematografiche, sino a creare una schiera infinita di più o meno degni proseliti. Con questo, però: che mentre l'infinita schiera dei più o meno degni proseliti si limita, con maggiore o minore accortezza, a presentare sotto nuove forme ciò che la fantasia di Lucio d'Ambra ha creato, Lucio d'Ambra, in ogni film, si rinnova completamente. Rinnova la maniera pur rimanendo nel suo genere caratteristico, in quella linea che fonde la fantasia con la realtà. Ha, insomma, degli imitatori, ma non imita mai se stesso. Ed è un giuoco, questo, che mette fuori di strada ogni imitatore. La signorina Ciclone, Il Re, le Torri, gli Alfieri, Emir cavallo di circo, Le mogli e le arance, La storia dei tredici *e gli altri numerosi soggetti che attendono la loro realizzazione cinematografica costituiscono una serie di un carattere ben definito ma differiscono profondamente, sostanzialmente, per il tono, per l'impostazione, per gli episodi, per le trovate, soprattutto per quelle "trovate" di cui la fantasia di Lucio d'Ambra è davvero una fonte inesauribile.*

È in questa magnifica genialità, in questa meravigliosa risorsa di creare cose nuove con una fecondità straordinaria – oltre che nel suo squisito gusto di artista – che debbo-

no cercarsi le ragioni del grande, incontrastato successo che Lucio d'Ambra ha conseguito anche nel campo della cinematografia: un successo che fa di lui non soltanto lo scrittore preferito dal pubblico, ma, quel che più conta, l'autore disputato dalle case, in una gara aspra e tenace di favolosi compensi. Ben pochi autori, crediamo, possono vantarsi, come Lucio d'Ambra, di avere ottenuto una così rilevante valorizzazione dei propri meriti. E ben pochi autori, ne siamo certi, possono essere riusciti a realizzare ciò che Lucio d'Ambra ha realizzato col cinematografo in un brevissimo periodo di tempo.

Ma non voglio indugiarmi in un argomento che, se non ad altri, può far molto piacere... all'agente delle tasse...

Dopo Napoleoncina, *Lucio d'Ambra darà alla Do-Re-Mi la continuazione de* Il Re, le Torri, gli Alfieri, *cioè* La rivoluzione in sleeping-car, *che, nell'originaria veste di romanzo, si pubblica ancora sulle rosee pagine di «Noi e il Mondo». Ritroveremo così persone note e care, sia al gran pubblico dei lettori della bella rivista della «Tribuna», sia all'innumere folla dei frequentatori del cinematografo: il principe Rolando, Lulette-Lulù [ma Loulette Louly], il marchese D'Aprè ecc. E questa volta, contrariamente a quanto accadde per* Il Re, le Torri, gli Alfieri, *la vicenda del cinematografo sarà la stessa del romanzo. Questa mirabile opera letteraria in cui Lucio d'Ambra, con le gemme stilistiche della sua prosa deliziosa, ha fastosamente profuso tesori d'osservazione, di sottile e garbata ironia, di fine umorismo, avrà ancora, per la maggior delizia del suo grande e fedele pubblico di lettori, una terza serie:* Madame Pompadourette *che, sempre sulle pagine di «Noi e il Mondo», farà seguito a* La rivoluzione in sleeping-car. *Dopo la satira mondana e quella del mondo cosmpolita, avremo, così, la satira politica. E, si può facilmente supporlo, anche* Madame Pompadourette *finirà sullo schermo poiché sarebbe un vero peccato che alla trilogia letteraria non rispondesse integralmente ed esattamente la trilogia cinematografica.*

Ugo Ugoletti, *Il più grande avvenimento artistico del 1917. Lucio d'Ambra e Caramba alla "Do-Re-Mi". Nostra intervista con Lucio d'Ambra,* «La Cine-gazzetta», Roma, I, 34, 30 giugno 1917, pp. 2, 4-5.

Lucio d'Ambra e il cinematografo
Intervista di S. D.

– Le mie idee? cominciò a dire l'illustre amico. Le dirò innanzi tutto che finora il cinematografo ha camminato a tentoni senza una direzione certa, sicura, senza un programma chiaro e preciso. Finora il cinematografo si è limitato a ridurre sullo schermo i romanzi ed i drammi che maggiormente si prestavano a passare, con opportune modificazioni, sul telone bianco.

Un tale fatto avveniva per la semplice ragione che gli scrittori di lavori cinematografici non ideavano i loro soggetti *cinematograficamente* ma sempre sulla falsariga del romanzo, della novella e della commedia.

Qui sta l'errore in cui tutti sono, più o meno, caduti. E questo bisogna evitare in avvenire se si vuole che il cinematografo sia una cosa a sé, ben definita – con la sua

Luigi Serventi (al centro) ne *Il Re, le Torri, gli Alfieri*

propria sostanza come ha le sue proprie forme – e non un'adulterazione illustrata del romanzo o una contraffazione grottesca del teatro.

Il cinematografo deve soprattutto rispondere alla fantasia, essere un mezzo di sincera e gioconda ricreazione suscitando nello spettatore il riso e la commozione senza cadere nella scurrilità o nel dramma granguignolesco. Creare con l'immagine fantasiosa e significativa quell'illusione che non ha confini sulla parola dei poeti. Il poeta, il grande poeta del cinematografo verrà. Sarà, forse, un pittore che sarà anche poeta. Ho sempre pensato a come avrebbe guardato il cinematografo un Dante Gabriele Rossetti se fosse vissuto ai nostri giorni.

Considerato invece tecnicamente io credo che il cinematografo debba liberarsi di molti di quei difetti che ancora lo avvolgono. Uno dei difetti più gravi è la lunghezza dei quadri, l'eccessivo indugiare di certe azioni che nella vita sono rapidissime mentre sulla tela si prolungano, ad arte, inutilmente.

Per esempio se un personaggio deve prendere una rivoltella perché ha per cinque minuti la cinematografica idea di sopprimersi, al cinematografo questo atto si protrae inverosimilmente, perché si vede l'attore passare da una stanza all'altra, sostare innanzi allo scrittoio, mettere le mani nei capelli, fare delle smorfie che vorrebbero essere "espressioni" e in fine prendere l'ordigno fatale ormai inevitabile in tutti i drammi d'amore. E così per tutti gli altri episodi.

Il cinematografo deve cercare di accostarsi quanto più è possibile ad una forma di rappresentazione rapida, sintetica, in modo da non affaticare lo spettatore. Intendiamoci bene: non si deve in ciò imitare troppo gli americani che hanno, si può dire, applicato il metodo stenografico al cinematografo; ma col nostro temperamento

latino dobbiamo trovare una via di mezzo, una specie di equilibrio fra l'eccessiva lunghezza e l'opposta non meno eccessiva brevità.

– E circa gli attori?

– Circa essi, mi ha risposto Lucio d'Ambra, inutile dire che li trovo tutti genialissimi. Se non dicessi così, dato come sono abituati in materia d'aggettivi, mi farei lapidare. Mi liberi! Scherzi a parte, abbiamo veramente attrici e attori ammirevoli. Ma posso ripetere a lei quello che vado dicendo a tutti i miei amici ed interpreti della scena muta: «Muovetevi poco. Parlate quanto meno è possibile». In generale, all'estero, trovano che gli attori italiani gesticolano all'eccesso e che si allontanano da quella sobrietà di gesti e di espressioni ch'è propria di tutti gli altri popoli meno di noi esuberanti. Inoltre tutti o quasi gli attori italiani hanno il difetto di parlare durante le scene che interpretano. Credono che, a interpretare, basti ripetere meticolosamente tutte le parole approssimative ed estemporanee che il *metteur en scène* suggerisce per dare il tono delle scene. Guardate gli attori americani. Muovono le labbra a ogni morte di papa. Tutto esprimono con l'atteggiamento, con gli occhi, coi movimenti della maschera: sanno insomma essere attori muti e cercano d'esprimersi per altre vie e con altri mezzi. I nostri, invece, hanno per lo più l'aria di dimenticare il loro mutismo e parlan da soli per cinquecento otto deputati. A veder le scene d'un nostro film e a veder muover le bocche, si può credere, a voler essere cortesi, di vedere fotografate le scene d'una rappresentazione a teatro e, a voler essere più esatti, si ha l'impressione d'esser davanti alle vasche d'un acquario dove i pesci muovono la bocca a vuoto, proprio come fanno gli attori...

Raccogliendo le sue idee lo scrittore concluse:

Così il cinematografo troverà la sua vera e nuova via giacché esso è ben lungi dall'aver compiuto la sua parabola. Il cinematografo è, si può dire, all'alba e già si cominciano a scorgere i segni dei novissimi tentativi artistici che alcuni scrittori vanno compiendo nel cinematografo. Sono da segnalarsi e da lodare le iniziative della Cines che in questo senso ha prodotto già delle cose veramente interessanti. Il cinematografo, le ripeto, tutto attende dalla fantasia alla quale offre un campo illimitato a differenza di quanto non consentirebbero il romanzo od il teatro.

Nel cinematografo devono essere curati molto i quadri – curati non da un fotografo che sa vedere ma da un pittore, da un artista che sappia creare – in modo che questi possano dare una serie d'immagini che siano una gioia degli occhi o una ricreazione della mente. Un audace e geniale tentativo di battere vie nuove è dato da *Il volo dal nido* di Adami e Caramba. Insomma il cinematografo può guardare con fiducia nell'avvenire giacché infinite sono le vie che gli si schiudono per raggiungere quel decoro d'arte che solo timidamente e saltuariamente è andato cercando sinora.

– Quale influenza ha avuto la guerra sul cinematografo?

– Per molti aspetti la guerra è stata benefica al cinematografo giacché essa non ha per nulla limitata la produzione nazionale, anzi, si può dire, l'ha avvantaggiata perché ha chiuso la frontiera alla produzione straniera e specialmente ai lavori delle case tedesche, che non erano né pochi né disprezzabili. La guerra ha in un certo senso facilitato l'esportazione di films italiani nei paesi alleati ed è sperabile che gl'industriali italiani sapranno profittare della situazione odierna per assicurarsi i mercati stranieri per il dopo guerra.

Io le posso dire che l'industria cinematografica italiana in Francia è molto apprezzata se non altrettanto diffusa. Recentemente durante una breve permanenza a Parigi mi trovai insieme a Maurice Donnay, Fernand Gregh, Abel Hermant, Pierre Decourcelle, Tristan Bernard ed ebbi la lieta sorpresa di sentire i più vivi elogi per il cinematografo italiano, per le sue attrici e per i quadri di bellezza che esso sapeva riprodurre sullo schermo. Anche Edmond Rostand ebbe a manifestarmi il suo più vivo interesse per la forma d'arte cui si inspirava il nostro cinematografo e volle giudicare assai benignamente i nostri primi tentativi della *Signorina Ciclone* e de *Il Re, le Torri, gli Alfieri.* Si tratta adunque di perseverare negli sforzi compiuti e di superarne dei nuovi per non perdere così in Francia come altrove l'attuale brillante situazione.

– E che ne dice della *vexata quaestio* dei rapporti fra cinematografo e teatro?

– È un errore, secondo me, credere che il cinematografo abbia nociuto al teatro. Come il giornale non ha ucciso il libro e la rivista così il cinematografo non ucciderà il teatro. Come c'è e ci sarà sempre della gente che per essere illuminata su una determinata questione sociale, politica od economica avrà bisogno di leggere il libro o la rivista e non si contenterà delle superficialità del giornale che solo sfiora epidermicamente tutte le curiosità ma non ne soddisfa nessuna, così c'è e ci sarà sempre il pubblico che andrà a teatro giacché il cinematografo non gli può, evidentemente, dare le sensazioni estetiche e letterarie della commedia o del dramma.

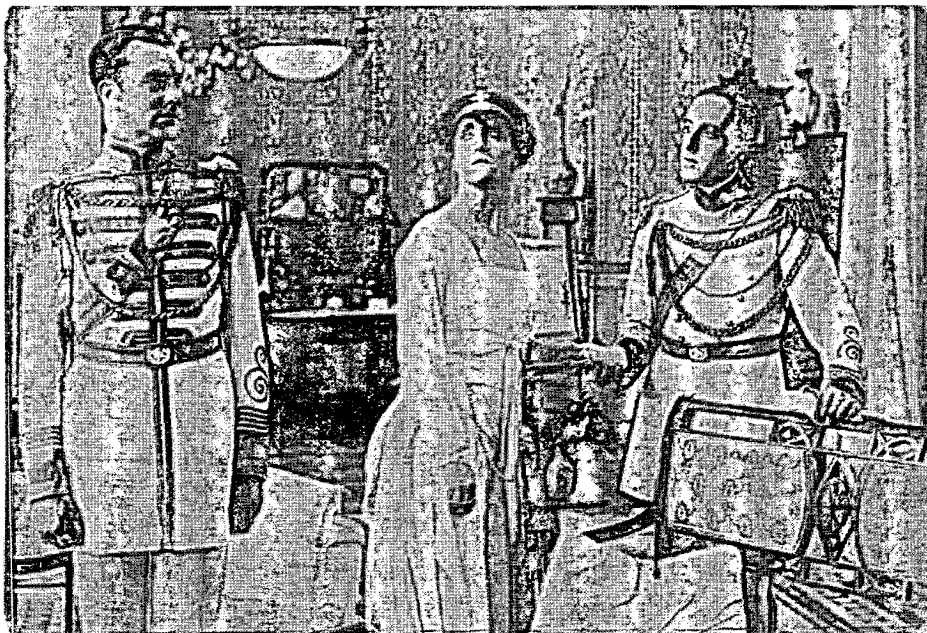
Anzi il cinematografo avrà questo di buono: che ucciderà il cattivo teatro. Il nostro teatro non è minacciato dal cinematografo ma dagli altri mali fra i quali la scarsezza di buone, omogenee compagnie drammatiche è uno dei maggiori. Gli autori, poi, non diserteranno il teatro per gli allettamenti di maggiori guadagni che potrebbe offrire loro il cinematografo e per la minore fatica intellettuale nel comporre un soggetto cinematografico invece che una commedia.

Nemmeno per sogno. Per esperienza mia personale posso dirle che non sono mai tornato a scrivere tanto volentieri per il teatro come dopo un abuso di cinematografo. Che gioia, per uno scrittore, ritrovare il valore della parola dopo essersi mosso, per settimane o mesi, in un gruppo di creazione artistica in cui la parola è soppressa. Par quasi di sentirsi riscorrere il sangue nelle vene dopo la fredda immobilità di una paralisi. Per gli scrittori che sono solamente commercianti della loro arte manoscritta il cinematografo potrà essere un accaparramento esclusivo. Gli altri torneranno, tra un film e l'altro, alle ardue milizie cui hanno dato la loro vita.

– E che cosa mi dice dei suoi lavori?

– Io cerco, con i miei lavori cinematografici, di trovare vie nuove e posso sperare di essere sulla buona strada se devo giudicare dall'interessamento del pubblico e dalle premure delle case cinematografiche che ricercano la mia collaborazione.

Da *Il Re, le Torri, gli Alfieri,* che si è dato in primavera a Parigi, il commediografo De Lorde vuole, in collaborazione con me, ritrarre un libretto di operetta che sarà musicato dal maestro Ganne, l'autore dei *Saltimbanchi* e rappresentato in un grande teatro di Parigi nel prossimo inverno. La *Signorina Ciclone* invece sarà musicata da Mario Costa.

Alla Medusa Film ho consegnato *Emir cavallo di circo,* già pronto. Per la Cines ho ridotto la *Storia dei tredici* di Balzac ed ho scritto *Carnevalesca,* poema cinematografico in quattro parti ed un intermezzo, che rappresenterà, spero, un vero tentativo

Lio Pavanelli, Lyda Borelli e Francesco Cacace in *Carnevalesca*

rivoluzionario nel cinematografo, sotto tutti i suoi aspetti. Il barone Fassini, spirito quanto mai geniale e aperto a ogni audacia di tentativo e di ricerca, Lyda Borelli che interpreterà *Carnevalesca* con straordinario fervore di consenso nel mio lavoro, il barone Rodolfo Kanzler che ne cura gli scenari e la decorazione con la sua sapiente genialità, Caramba che ne disegna i trecento e più costumi, Amleto Palermi che in *Carnevalesca* debutterà come direttore artistico della Cines, tutti accompagnano il mio tentativo con una simpatia che è per me qualche cosa più che una speranza di successo: è già, cioè, il maggior premio che potessi desiderare per quel poco che posso aver tentato. Anche per la Cines (e più esattamente per la Palatino così valorosamente diretta da Amato) ho ridotto il *Capitan Fracassa* di Théophile Gautier che seguirà immediatamente a *Fabiola* e che sarà il primo lavoro di Mario Caserini il quale va ad assumere alla Palatino la direzione artistica lasciata vacante da Guazzoni.

Lucio d'Ambra non volle aggiungere altro su i suoi lavori, ma io posso tuttavia parlare di altri tre films che il commediografo ha preparati. Il primo di questi, Papà mio... *è un film comico nella linea della* Signorina Ciclone, *scritto appositamente dal d'Ambra per una giovane, nuova, misteriosa e bellissima attrice, Claretta Rosai, che sarà una vera rivelazione nel mondo cinematografico. Il lavoro sarà inscenato a giorni dalla Film d'Arte Italiana sotto la direzione dell'autore stesso che ne curerà personalmente, insieme al Perego, la messa in scena. Ma il maggior fervore di lavoro di Lucio d'Ambra è per la nuovissima casa romana, la Do-Re-Mi. La Do-Re-Mi infatti, può dirsi "la casa di Lucio d'Ambra". Essa è sorta intorno a lui, con capitali raccolti sopra al suo nome e col programma di non iscenare che lavori del d'Ambra. Di questa nuova casa, che ha un forte*

gruppo di capitalisti dietro di sé, sono gestori i signori Ernesto e Raniero Rianchi, i fortunati proprietari del Cinema Modernissimo. Principale attore della casa è Luigi Serventi, l'interprete elegante e moderno che il d'Ambra predilige per i suoi films e che è del d'Ambra il più fedele e valoroso collaboratore. Ma la Do-Re-Mi non ha limitato a questo – che è già molto – le sue garanzie di trionfo. E per la direzione artistica della casa e la messa in scena dei films di Lucio d'Ambra ha saputo infatti trovare e assicurarsi un metteur en scène *semplicemente* eccezionale*: Caramba! Questo nome basta più di ogni sonoro aggettivo e tutti vedono che cosa può dare di risultati al cinematografo questa costante e geniale collaborazione di Lucio d'Ambra e di Caramba. Il primo film che la Do-Re-Mi ha finito in questi giorni di mettere in scena è* Le mogli e le arance *già venduto per l'Italia a magnifiche condizioni e nel prossimo mese di luglio Caramba comincerà a mettere in scena il secondo film di Lucio d'Ambra, intitolato* Napoleoncina*, di cui saranno principali interpreti Carmen di San Giusto e Luigi Serventi e di cui già si vanta nel mondo cinematografico la straordinaria originalità.* [...]

S. D., *Lucio d'Ambra e il cinematografo. Le sue idee e i suoi lavori*, «Il Cinema Illustrato», Roma, I, 3, 30 giugno 1917, pp. 1-2.

Come metto in scena i miei film

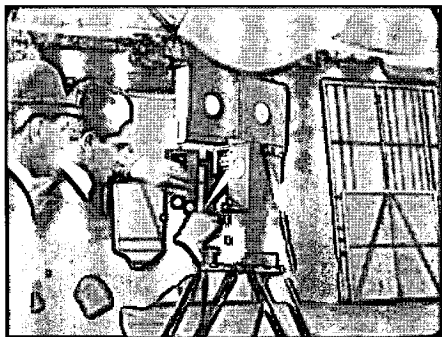
Mia cara piccola signorina provinciale, che fra tante altre inutili piccole curiosità volete levarvi anche questa, inutilissima, correggete prima la domanda o, meglio, anticipatene un'altra.

Prima di sapere come, chiedetemi, signorina, perché.

Perché? Perché, bene o male che sia, volere o volare, io sono io, voi siete voi e, per quanto si faccia, né io posso essere un altro, né voi potete essere un'altra.

Quando, prima della guerra, si discuteva pacificamente di tante cose, tornava tante volte sul tappeto dei dibattiti artistici questo problema: deve il compositore di musica essere egli stesso l'autore del poema che rivestirà di melodia, che dovrà suggerire queste melodie al suo spirito canoro? A maggioranza, sì. E le ragioni erano e sono evidenti.

La stessa fusione necessaria nel melodramma tra musicista e poeta sembra ancor più necessaria nell'arte cinematografica tra l'autore e il direttore, tra l'idea e il fatto, tra lo scopo e il mezzo, tra l'occhio che vede e la mano che deve far vedere, tra cinquanta foglietti manoscritti e milleottocento metri di pellicola che ne devono risultare.

Prima il cinematografo non era nulla. Ora, forse, vogliono farlo diventare troppe cose. Vorranno forse, un giorno, che sia anche filosofia. Ma per quanto si giri intorno alla macchina che gira per definire gli scopi e i limiti di quel girare, sempre si ricade in questo: che, anzi tutto, da per tutto, sopra tutto, il cinematografo è "quadro". Ora, quattro persone sedute intorno a una tavola possono esservi sedute in una varietà infinita di modi. Questa varietà infinita di modi porta, come logica conseguenza, una varietà infinita di quadri. Però se io, ideando un film, vedo quattro belle figliuole come voi, signorina, sedute intorno alla vostra piccola *table à the*, in quell'infinità di modi possibili, io le

L'Illustre Attrice Cicala Formica

vedo sedute a modo mio: e questo modo è uno solo. Ora se tra l'idea e il fatto, tra la visione e l'esecuzione, interviene il direttore, è impossibile che un altro occhio, un altro cervello, un'altra fantasia, cercando in quell'infinita varietà di modi il suo, vada proprio a trovare e proprio a scegliere quello che è il modo mio. Quindi è assolutamente improbabile, per dire poco, che pensate da me, messe in scena da un altro, quelle quattro signorine siano sedute intorno alle vostre graziose tazzine da the come io le ho vedute, come io le volevo in quello che doveva essere il "mio" quadro.

Non ho messo in iscena, signorina (fortunatamente per la mia pazienza e per il mio tempo), tutt'i miei films. Ho avuto più volte, per la *Signorina Ciclone*, per *La chiamavano Cosetta*, per la *Storia dei tredici*, per *Carnevalesca*, per portarli dal mio manoscritto alla macchina da presa, direttori che sono tra i più ammirati d'Italia. La messa in iscena di quei films raccolse o raccoglierà ovunque lodi meritate. Ma io non riconoscevo che approssimativamente le cose, le piccole cose – poiché, intendiamoci, si tratta di piccole cose e di piccole sfumature – che io avevo vedute. Era necessario, logico, inevitabile che così fosse. Se così non fosse stato, quei direttori ed io non saremmo stati due persone diverse. Saremmo stati una medesima persona.

Quindi logicamente mi son trovato a persuadermi che quelle piccole cose è meglio che io me le faccia da me. Poiché io non ho altro mezzo di portare al pubblico la mia piccola ideina comica o drammatica al di fuori del "quadro" è bene che il "quadro" me lo componga da me così come me lo sono veduto davanti a tavolino. Come una mia commedia, per essere mia, non può essere recitata con le parole di un altro, sia questo uno scrittore cento volte più rispettabile di me, un mio film non può, per essere mio, che presentarsi attraverso i miei quadri e non attraverso quelli di un altro, sia pure questo un direttore cento volte più esperto e più sapiente di me.

Ecco per il perché. Adesso il come.

Come? Improvvisandoli.

Non c'è poesia che non sia uscita dalla fantasia del poeta bell'e chiusa, ermeticamente, nella sua architettura e che non abbia invece ubbidito, quando poco, quan-

do molto, al giuoco delizioso ed imprevisto delle rima. Così il film non può nascere sulla carta. Vive d'imprevisto, di circostanze, d'un luogo che si presta, d'una luce che conviene, di un'idea che ne suggerisce un'altra, di un'occasione, di un contrattempo, di un capriccio, di una trovata, di un ripiego. Lo scheletro di un soggetto non entra nel teatro di posa a indossare un vestito meticolosamente eseguito e confezionato secondo il figurino. Dal teatro di posa esce vestito così come a poco a poco la fantasia e il caso hanno permesso di vestirlo. C'è qualche poeta estemporaneo. Credo che non vi possa essere *metteur en scène* capace di qualche genialità che non sia estemporaneo. Improvvisare, ecco tutto il segreto della naturalezza e della spontaneità. La macchina da presa, come il poeta, *prend son bien où "elle" le trouve.*

Prima, scrivevo. Poi, strada facendo e poiché chilometri di decreti (tutti stampati, credo, su carta) limitano il consumo della carta, ho messo la carta da parte per migliore occasione. Un manoscritto di sceneggiatura, a film compiuto, non può essere che come si dice sia l'inferno: lastricato di buone intenzioni.

Quando giungo la mattina al piccolo teatro cinto di verde della Do-Re-Mi, potete frugarmi nelle tasche: non ho un appunto. Potete frugarmi nel cervello: non ho un programma. Certo so, vagamente, che cosa vado a fare. I macchinisti mi hanno messo su uno scenario che risponde a qualche cosa di definito: salotto, camera da pranzo, sala da ballo o sala da bagno. La nostra biondissima Mary Corvin, di là, nel suo camerino pieno di belle stoffe e di bei fiori, indossa una *toilette*, che risponde a una consuetudine precisa della vita sociale: abito da sera o da passeggio, *peignoir* o *tea gown*. Il mio prezioso collaboratore, il pittore Giuseppe Sciti, e il mio mirabile scenografo Antonelli, mi hanno preparato un ambiente che ha certi dati particolari rispondenti a certi bisogni: una porta per uscire, una finestra per entrare o, viceversa, una porta per entrare, una finestra per uscire. Ho anche probabilmente nel mio cervello qualche appunto già segnato, qualche ideina in embrione, qualche titolo già bell'e fissato. Ma che cosa debbo fare precisamente con tutto quel materiale, esattamente non so. Se il pittore sa che deve dipingere un cavallo o un carciofo, la tavolozza è lì pronta, a portata di mano. E, al momento opportuno, il capriccio del pennello e della fantasia cercheranno su quella e troveranno ciò che occorrerà.

Una mattina, uno che voleva prendermi in giro, vedendomi dirigere senza copione, esclamò:

– Fai come Toscanini. Dirigi senza partitura!

Non diceva solo una malignità. Diceva anche una sciocchezza. Uno spartito è una cosa già chiusa nei suo modi e nelle sue forme, con rigore preciso. Un copione d'opera cinematografica, queste forme e questi modi deve invece cercarli.

Non l'ho scritto, il film, ma i miei attori già lo conoscono. Me li son raccolti attorno, una sera, e ho raccontato loro, così come si racconta a tavola dopo il caffè, tra una sigaretta e l'altra, la piccola storia che, in una serie di immagini, vorremmo insieme raccontare. Se non sanno stamattina che cosa esattamente faranno, sanno già da un mese, molto esattamente, chi sono. Sono gli interpreti di *Ballerine*, sono Susetta, la piccola ballerina dai capelli d'oro, sono il vecchio pittore Germani intossicato di vita mancata e di alcool, sono il marchese Tralalà, moscone nero tra le ballerine bianche, sono Tina, Pina, e Coccodè, Pipelet e *monsieur* Gibus, il portinaio pieno di cuore e il coreografo

tutto vezzi. Ecco Mary Corvin che esce dal suo camerino nella bianca tarlatana di Susetta, la chioma bionda chiusa nella piccola corona di roselline artificiali. Che gesti precisi venga a fare in teatro Mary Corvin non sa, né chiede di sapere. Ma sa già che è Susetta gaia e dolorosa, nella sua vicenda chiusa tra due Natali, è già Susetta leggera e grave in ogni suo sguardo, in ogni suo gesto, in ogni suo atteggiamento. Ecco Achille Vitti che viene a raggiungerla. Non sa dove sarà seduto. Non sa neppure se avrà dove sedere, ma sa d'esser Germani, sa che è Germani, è già Germani dai capelli ai piedi. Ecco, dopo di loro, Ernesto Sabbatini. Dove porterà quest'oggi il tormentoso amore di Marco d'Arna? Nella camera di Susetta? Nella stanza della mamma cieca? Nel *cabaret* di Montmartre? Non sa. Ma sa il suo dramma e lo vive. È pronto a viverlo. È già suo, è già in lui. La personificazione è avvenuta. E questo è l'essenziale.

Questo è, almeno per me, l'essenziale. Prepararsi il dramma nel cervello e nel cuore, prepararsi la commedia negli occhi e nella fantasia. Poi, quando tutto è preparato, dramma e commedia nascono da loro, giorno per giorno, ora per ora, minuto per minuto, metro per metro. Quante persone comandano e dispongono del suo destino, dal sole che c'è o che non c'è ad Alfredo Donelli, operatore principe, che vuole questa o quella inquadratura, questo o quell'altro effetto, che sceglie luci diffuse o tangenti secondo ciò che il suo occhio, anche questo improvvisatore, vede in quell'istesso momento! Lasciategli dunque almeno la libertà di nascere come può a questo povero film, al quale tante persone e tante circostanze impediscono di nascere come vorrebbe. Per togliere a quest'arte d'esser meccanica, bisognerà pure lasciarle, da qualche parte, un po' di respiro...

Come metto in iscena i miei "films", «La Vita Cinematografica»,
Torino, VIII, n. speciale, dicembre 1917, pp. 144-145.

Il problema industriale del cinematografo

Poco fa, a mezzanotte, separandoci per ritornare alle nostre case, vi ho detto: «Mecheri, vado a scrivere un articolo contro di voi». La minaccia vi ha lasciato sorridente, le mani in tasca, lo sguardo scettico, la sigaretta penzoloni giù dal labbro piegato a una smorfia di garbato *je m'enfoutisme*. Perché? Sano equilibrio del vostro bel temperamento, più che italiano, romano, che lascia dire volentieri purché lascino fare liberamente? Sicurezza dell'amicizia e della stima che ho per voi e per la vostra attività? O forse inconsapevolezza delle vostre colpe, delle responsabilità cui avete avuto il torto di sottrarvi? Io mi tengo alla seconda ipotesi. E ora voglio provarvi, caro Mecheri, che sbagliavate. Questo articolo non è uno scherzo. Questo articolo è seriamente contro di voi.

Ma non solo contro di voi. Se avessi incontrato questa sera anche Barattolo, avrei detto anche a lui le medesime parole. E le avrei dette ad Alberto Fassini, se avessi avuto stasera il piacere di pranzare nel suo delizioso "quadrato" così ospitale della Cines e le avrei dette ad Alfredo di Bugnano se, come ai lieti tempi della nostra più affettuosa solidarietà, dividessi ancora con lui la vita e il lavoro, i pensieri e gli entusiasmi, i propositi e le azioni.

Mecheri, Barattolo, Fassini, Bugnano, quattro grandi nomi – scelti solamente a Roma – della industria cinematografica italiana e quattro responsabili di quello che avviene. Gli altri, quelli che erano meno potenti e meno autorevoli di voi, i più giovani, i nuovi, gli artisti e gl'industriali dell'ultim'ora che sono entrati fra voi pieni di speranze, accesi d'ogni entusiasmo, oggi vi chiedono conto dei vostri errori; se si guardano attorno e si vedono da ogni parte insidiati e minacciati quando forse è già troppo tardi per difendersi, chiedono a voi di spiegare com'è stato possibile al nemico venire così avanti, accerchiarci da ogni lato, tanto più armato quanto più noi disarmavamo. Sentinelle poste all'alba della cinematografia sul primo limite dell'industria cinematografica italiana, come avete tenuto la consegna, che avete fatto per tener chiusa la frontiera, che avete fatto per prevedere il pericolo, per prevenire il nemico, per preparare almeno, con armi uguali, dando a tempo l'allarme, una grande battaglia che possa aver esito vittorioso?

Avete scritto sul portone delle vostre Case come il monaco fra l'architrave della sua cella: *O beata solitudo, o sola beatitudo*... Ma la solitudine che fa la felicità del frate fa la debolezza, cari amici, dell'industriale. Poca fatica e nessun commercio con gli uomini occorre al frate per farlo contento. Molta fatica e il più stretto commercio con gli uomini occorre all'industriale per far contenti. Voi avete scritto su le porte delle vostre officine: *clausura*. Badate che il nemico, che sa tutto, sappia anche dirvi che *clausura* può occorrendo – Dio ne scampi! – far rima con *chiusura*.

Gran popolo, noi. Americani, tedeschi, inglesi congiurano, tramano, complottano contro il cinematografo italiano. E noi, beati, tranquilli, solitari, continuiamo a guardare in bocca la fortuna della nostra prima donna e a lamentarci del prezzo delle pellicole col nostro operatore. *Trusts*, invasioni, chiusure di mercati, veti di esportazione, roba grossa, in verità, pericoli gravi, spade di Damocle pendenti sul capo del nostro avvenire industriale crinito, come Medusa, di serpenti e non più, come ai dolci tempi della sonnolenza altrui, tutto fiorito di rose d'ogni fin di mese. Ma voi a queste gravi faccende date un rapido sguardo e passate oltre. Sì, una parola, *une complainte* o un ruggito, secondo il carattere, una lacrima negli occhi o un fiero accento, e subito dopo, più nulla: il silenzio, la solitudine, il piccolo *surnage* del lavorìo quotidiano nella clausura delle vostre case. Ognun per sé, Dio per tutti. Senonché Dio – è il solo, oramai – non si occupa di cinematografia. Così: ognun per sé, e per tutti nessuno.

Due ore fa, Mecheri, mentre parlavamo al momento di separarci, mi avete detto: «Avete veduto, stasera, nei giornali, le liste del Comitato Nazionale nominato dal Governo e composto coi rappresentanti di tutte le attività italiane per preparare i provvedimenti necessari ad attuare senza scosse e senza crisi il passaggio del lavoro e dell'economia nazionali dallo stato di guerra allo stato di pace, altrettanto pericoloso e forse più pericoloso del passaggio dallo stato di pace allo stato di guerra? Non un rappresentante, non uno, dell'industria cinematografica. Ogni industria, ogni commercio è rappresentato: persino il vetro, persino la scatola di fiammiferi. E il cinematografo, no. Chi ha pensato che l'industria cinematografica rappresenta una delle maggiori industrie italiane? Nessuno. È semplicemente enorme».

No, caro Mecheri. È più che enorme: è semplicemente vergognoso. Ma con tutto ciò, che cosa farete domani? Lo so benissimo, fin da stasera. Fassini è impegnato nel

suo processo in cui tutte le sue mirabili virtù combattive sono in pieno esercizio. Bugnano, co' suoi fervidi entusiasmi d'artista, s'appassionerà a un quadro di *Maria di Magdala*. Voi, Mecheri, voi Barattolo, a piazza Venezia e all'Esedra, continuerete a dire agli amici che le cose vanno male. Bei medici, quelli che al letto dell'ammalato si dicono che l'ammalato sta male e se lo ripetono finché l'ammalato è morto! Voi siete, per il cinematografo, medici di quel genere, medici di quelli che Molière prendeva in giro...

Senza dubbio l'Italia – e, per essa, l'italico Governo – esagera. L'incompatibilità di carattere ch'esso manifesta per qualsiasi forma d'attività nazionale che abbia o pretenda avere carattere d'arte giunge a segno da non annoverarla tra i casi normali, ma da costringerci a riconoscere in essa, più che un'antipatia, la forma morbosa di una vera e propria fobia. Il Governo italiano – in qualsiasi momento della vita nazionale; quali che fossero gli uomini che lo componevano – ha sempre provato il più fermo proposito di non riconoscere in alcun modo che in Italia esistono arte, letteratura, teatro. Né si tratta solo d'un Governo che dimentica parte dei suoi doveri. Sarebbe poco male, ché sarebbe facile richiamare a se stesso questo Governo e fargli presenti i doveri che trascura. Ma si tratta anche d'un paese intero che approva. Se è vero che la Nazione retta costituzionalmente parla al Governo attraverso i suoi legittimi e soli rappresentanti parlamentari, è anche vero che mai una voce, tra cinquecento, in decine di legislature, s'è mai levata per dire al Governo: «Bada, in Francia, in Inghilterra, in Germania, in Ispagna si fa così. In Italia, paese che si vanta d'esser quello delle arti e degli artisti, delle lettere e dei letterati, non puoi, non devi non fare ciò che gli altri fanno, non puoi, non devi, senz'altro tuo disdoro, dimenticare che l'arte è la più alta espressione di vita di qualsiasi popolo e maggiormente del tuo che dell'arte ha fatto la sua gloria e la sua storia, che di arte ha fatto la sua luce nel mondo».

Su questo non c'è da sperare. L'Italia, governativamente parlando, è in modo assoluto refrattaria a qualsiasi idea o preoccupazione d'arte. Ma, a più forte ragione, dove nulla farà mai l'opera dello Stato, incombe il dovere che facciano i cittadini. Ora, mentre artisticamente, in pochi anni, il cinematografo italiano ha fatto passi da gigante, industrialmente esso è rimasto al *caos* elementare, all'anarchia iniziale, nello stato, insomma, della più completa disorganizzazione. Gli uomini eminenti di questa industria sono rimasti sempre divisi, lontani, a guardarsi in cagnesco, a smaltire i rancori d'una concorrenza ch'era tutta a loro danno e a vantaggio dei terzi. S'era giunti, in questi ultimi tempi, a polemiche giornalistiche che erano veramente penose e che ricordavano miseramente le meschine polemiche delle più volgari e feroci complicazioni elettorali.

Attraverso queste polemiche, attraverso questi pettegolezzi da retrobottega, il pubblico, i deputati, gli uomini di governo si sono fatti una concezione del cinematografo, per cui questo è un'industria allegra e spendereccia che dà mezzo milione all'anno a una modesta attrice che, recitando a teatro, guadagnerebbe sì e no cinquanta lire al giorno, e si contende a corpi di centinaia di migliaia di lire le nerborute grazie degli scaricatori del porto di Genova.

Chi ha detto al pubblico, ai deputati, ai ministri che cosa è veramente il cinematografo, il meraviglioso tentativo di nobiltà d'arte che in esso si compie, la vastità del mondo cui esso dà vita e lavoro, le difficoltà attraverso le quali la sua attività si svol-

ge, le lotte che all'estero ha dovuto superare per imporsi, la guerra a morte nella quale dovrà difendersi, fra breve, fuori di casa e dentro casa?

Chi ha detto tutto questo? Chi ha detto lo sforzo laborioso e geniale attraverso il quale industriali come Mecheri e come Barattolo sono giunti a creare, a lanciare sui mercati, a porre in piena efficienza Case che sono fra le più importanti d'Europa? E vi stupite se il Governo non li chiama a rappresentare l'industria cinematografica nella Commissione dei Seicento per il "dopo-guerra"? In Barattolo e in Mecheri l'opinione pubblica non vede che due signori che su la pubblica piazza, a suono di grancassa, con cifre da *bluff*, si contendono la sottana di una diva o i pantaloni d'un uomo-cannone...

Colpa vostra, cari amici. Oggi, tutto ciò deve finire. La pace che vi ha riavvicinati deve comporre per sempre questi vani dissidi in cui voi disperdete inutilmente le vostre energie migliori. Ci ripeteremo in faccia tutte queste cose, domani sera, alla riunione che io, avendo l'onore d'essere vice-presidente della Società degli Autori di Roma, ho creduto di indire per parlare un poco tutti assieme di tante cose, d'un interesse così vitale per chiunque, grande o piccino, vive di quest'industria o di quest'arte. Ho creduto che, dopo tante competizioni personali, fosse miglior consiglio farvi raccogliere da un ente autorevole e impersonale come la Società degli Autori. Io qui auguro che domani sera dal *foyer* del teatro Argentina, più che dalla complicata elaborazione d'un *trust*, esca salda l'unione di tutte le personalità cinematografiche italiane. Solamente da questa salda, intera, incrollabile unione potrà derivare l'avvenire artisticamente alto, moralmente degno, finanziariamente lieto, della Cinematografia italiana.

Siate uniti, siate d'accordo, parlate d'arte e di industria e non solamente della Bertini e di Maciste, e vedrete che non più fra le industrie dal Governo protette nel Comitatone dei Seicento sarà riserbata alla cinematografia la parte di Cenerentola. E Cenerentola potrà ancora diventar principessa, se finalmente la sua scarpetta troverà il *prince charmant*: leggiadro principe che, per l'industria cinematografica italiana, non è altro, amici, che un po' di senso comune.

Come i medici di Molière. Il problema industriale del cinematografo, «In Penombra», Roma, I, 3, agosto 1918, pp. 95-96.

Conversando con l'altro me stesso

Io, autore cinematografico, sono da tre ore seduto al mio tavolino, intento a scrivere le ultime pagine del mio quattordicesimo film: *La valse bleue*. Non c'è piacere a scrivere l'indicazione scenica di queste azioni mute. La parola che mancherà sullo schermo non ha neppure qui la sua sede, non ha neppure in queste pagine la sua ragion d'essere. Sono senza grazia e colore di parole, senza musica di periodi, senz'ala di poesia, indicazioni aride, meticolose, precise, matematiche, nude e crude come un processo verbale, irte di richiami numerici, soffocate d'indicazioni tecniche, misteriosi geroglifici per un profano: «primo piano», «dissolvenza», «diaframma ameri-

cano», «panoramica», «sovrimpressione», «fondu»... Non è più il mio lavoro quieto e lieto delle mie buone mattinate d'un tempo in cui nascevano su questi foglietti bianchi pagine di romanzo o dialoghi di commedia. Continuamente il telefono interrompe la mia fatica. Telefonano dal teatro: i macchinisti vogliono sapere se quei fondali la cui misura non è sufficiente possono essere allungati con una porta o quanti metri dev'essere alta quella cèntina per l'American Bar. Telefonano da un albergo: la prima attrice fa avvertire che un qualche grado di "febbre spagnuola" le impedirà quest'oggi di lavorare. Telefonano dai laboratorii di stampa per sapere quale viraggio dev'essere dato a quei nuovi «esterni», quale imbibizione a quegli «interni». Telefonano dagli uffici: l'operatore che sta montando il film vuol sapere se il quadro X della seconda parte deve cominciare col «primo piano» o con la «scena generale». Oramai tante interruzioni hanno sviato il mio paziente lavoro. Sollevo gli occhi dalle carte. Accendo una sigaretta. Socchiudo, contro il fumo, le palpebre. E quando le riapro c'è gente dinanzi a me. Su la poltrona cardinalizia ch'è di fronte alla mia scrivania è seduto un individuo, che mi assomiglia come un fratello, un fratello di due anni più giovane, e più sereno, e più lieto, che mi guarda con un sorrisetto ironico ed ambiguo, incerto fra la commiserazione e il disprezzo. È un sorriso che riconosco, che mi conosco. Identifico, infatti, l'ospite. È un altro io, l'altro me stesso, quello di prima del cinematografo, quello che era una volta – bei tempi andati! – romanziere per suo piacere, autore drammatico talvolta per piacere, spesso per dispiacere degli altri ma sempre padrone, con la penna in mano – bei tempi! bei tempi! – di far solamente quello che piaceva a lui. Padrone un tempo, qui dentro, a questa scrivania, era lui. Ora padroni qui dentro son tutti: il pubblico, i proprietari della casa editrice, i compratori esteri e nazionali, i noleggiatori grandi e piccini, la prima donna, il primo attore, la censura, i giornalisti, l'ultimo fra i *cachets*, il penultimo fra gli spettatori, la maschera del più umile cinematografo di Forlimpopoli. L'altro io si leva il monocolo, lo asciuga, se lo rimette nell'orbita e mi riguarda, fisso, con quell'aria di canzonatore bonario che, seccato come sono, comincia a darmi maledettamente ai nervi. E il dialogo comincia:

– Mi guardi? Ti par molto interessante guardarmi? Non potresti smetterla di aver quell'aria di prendermi in giro?

– In giro? Sei matto? Ti fan "girare" tutto il giorno, povero diavolo, e vuoi che venga a farti girare qualche cosa anche io? Ohibò! Ho troppo cuore, fratello mio finito male. Ti guardo, ti guardo così, con curiosità, con affetto. Guardo quello che fai.

Ti studio. Cerco di capirti. Non riesco a capirti.

– Che cosa vorresti capire?

– Nulla. So io. Vedo che lavori. Che fai?

– Un film.

– Non è il primo.

– Non sarà l'ultimo.

– Non ha l'aria di divertirti molto, il tuo film.

– Divertirà forse il pubblico.

– Non era così per le tue commedie. Divertivano te, quando le scrivevi.

– Ma non sempre divertivano il pubblico quando le rappresentavano. Come vedi, c'è compensazione.

– Non far dello spirito. Non ti dare un'aria *blasée*. Non ci crede nessuno. Io sono venuto qui a caso, stamattina. Son venuto perché ho visto fuori, nelle vetrine dei librai, il preannunzio di un tuo libro, un tuo romanzo nuovo: il *Damo viennese*, mi pare.

– Sì, un vecchio libro, scritto due anni fa, per un grande giornale siciliano, e ora in piena guerra uscito in volume per cercare la benevolenza di qualche lettore là dove se ne trovano ancora.

– Già... Mi rammento. Due anni fa... Il libro, oggi, lo pubblichi tu, ma l'ho scritto io, due anni fa. Due anni fa tu non c'eri, perché non c'era ancora, per te, il cinematografo. Su quella sedia, a questa scrivania, due anni fa, c'ero io che scrivevo romanzi, io che facevo commedie. Un bel giorno sei venuto tu e mi hai mandato via. Ho creduto si trattasse, con *La signorina Ciclone*, di pochi giorni: il tempo di scrivere quel tuo primo film. Ho creduto, con *Il Re, le Torri, gli Alfieri*, che si trattasse di poche settimane: il tempo di guidare la messa in scena di quel tuo secondo film. Ora invece è più di un anno che sono fuori della porta e vedo che non hai nessuna intenzione di riaprirla. Vedo che pubblichi, tu "cinematografaro", un libro, un romanzo, che avevo scritto io, io scrittore, io *homme de lettres*. Durerà ancora un pezzo questa storia? Dobbiamo, insomma, separarci definitivamente, considerandoci morti l'uno per l'altro, darci sul serio un addio definitivo?

– Definitivo? Perché? Non esistono addii definitivi se non quelli che si danno senza saperlo. Lascia fare al tempo. Vedremo. Chi sa? Un giorno, forse, potrai tornare tu, mio caro altro me stesso, a questa scrivania, potrai tornare tu al mio posto, riprendere tu questa penna per farne un uso migliore... Migliore, se non per la gente, per te stesso, almeno, per tua soddisfazione personale: la sola soddisfazione, vecchio mio, che le penne dei letterati possano dare. Per ora non interrogarmi: non so che dirti. Vado di film in film, legato ai miei contratti, così come un forzato va di giorno in giorno, legato alla sua catena.

– Se ben ricordi Shakespeare dice...

– Shakespeare? Chi è? Ah, scusa... Che distratto! Perdonami. Che vuoi? Di Shakespeare non sentivo più parlare da un pezzo. Ora non si parla che della Bertini.

– Caro mio tu diventi matto... Tu baratti Shakespeare con la Bertini...

– Non baratto, Barattolo.

– E fai anche delle freddure da raffreddare un povero diavolo per un anno intero. No, caro. Io ho fatto bene a venire. Ti debbo scuotere dal tuo letargo. In certi ca-

si, quando ci si lascia vincere da un ambiente, quando ci si lascia sopraffare dalla fortuna, anche la fortuna può cambiar nome. In una sua lettera, che avrai certamente letta, Madame de Sévigné dice...

– Madame de Sévigné e le sue lettere? Ma da quale mondo preistorico tu mi ritorni, vecchio camerata? Si leggono forse ancora, oggi, le lettere di Madame de Sévigné quando ci sono quelle di Diana Karenne?

A questo punto, indignato, l'altro me stesso si leva, mi fulmina con un'occhiata sprezzante, dà un gran pugno sul tavolino, afferra le cartelle del mio film e le manda su, verso il soffitto, a fare un gran vol plané *d'aeroplani candidi. Poi mi scaraventa addosso una dozzina di aggettivi qualificativi della peggiore qualità. Poi, quando s'è sfogato, vedendomi passare sotto le sue furie, torna a sedere, mi riguarda sorridendo con disprezzo e riprende a parlare quasi tranquillamente.*

– Insomma, ragioniamo. Ti par mai possibile che io debba scomparire per far piacere a te? Dicono che fai quattrini... Tanto meglio!... Già io non ci credo: «Denari e santità metà della metà». A sentirli diventi milionario.

– Milionario, sì, perché ho un milione... di seccature.

– E allora? Perché ti ci diverti? Perché hai messo me alla porta? Perché non dovremmo almeno intenderci, metterci d'accordo? Non possiamo lavorare tutti e due con questa penna, io ai miei libri, tu ai tuoi filmi? Nella stessa casa, sotto lo stesso tetto non ci sta forse il cuoco che cucina e la signora che suona Chopin?

– Nella stessa casa, sì. Ma non sono le stesse persone. Ma del resto, chi sa? Non voglio scoraggiarti. Convivere, sarà forse un giorno possibile. Ma tu non puoi sapere... non puoi sapere che ingranaggio è mai il cinematografo quando t'ha preso una volta nei suoi denti... Forse un giorno – chi sa? – mi stancherò, vorrò cambiare, sarò io stesso che ti verrò a chiamare, che ti farò rientrar qua dentro, che ti rimetterò la penna in mano, ti preparerò la carta su questa scrivania e ti farò riscrivere una volta di più nel bel mezzo di un foglio bianco tutto pieno di speranze e di illusioni: atto primo, scena prima. Ma – vedi? – bisogna prima, per fare questo sforzo contro la routine dell'abitudine, bisogna che mi persuada della sua necessità, della sua utilità. Oggi come oggi ne dubito. Credi proprio necessario che al mondo ci sia un romanzo di più? E credi proprio che, per l'onore di uno scrittore, sia veramente più raccomandabile una commedia mediocre che un film felice? Sei forse persuaso di avere scritto dei capolavori e che, quando ti ho messo fuori di questa camera per fare i miei filmi, i capolavori si sprechino come le cannonate sparate contro il periscopio d'un sottomarino? O credi tu, sul serio, che la gente, quando vede un mio film, esca dal teatro lacrimando e sospirando: «Peccato, gran peccato che il suo sosia letterato non abbia scritto un romanzo di più...».

– Io non so tutto questo. Io so che rinchiudersi così esclusivamente nel tuo mondo tutto di pellicole è, per lo meno, una... pellicoleria! Io so che un artista, o sedicente artista, dovrebbe sentir la nostalgia del suo lavoro d'arte ora che fa quasi un mestiere, la nostalgia d'esser poeta a furia di vivere in mezzo a tanta prosa...

– Arte? Mestiere? Poesia? Prosa? Non per difendermi, ma per la verità delle cose, per correggere il tuo errore, credi tu sul serio che cinematografo e mestiere sia-

no sinonimi, che questa serie di visioni sien tutte prosa – e che prosa! – e che sentimento, umanità di cose e di persone, arte e poesia, debbano aprioristicamente essere esclusi dalle possibilità estetiche del film? No, caro, è ora di dirlo chiaro a te e a tanti altri, superuomini fuori moda, che la pensano come te. In questi metri di pellicola c'è una possibilità d'arte e di poesia assai superiore a quanto si creda. Credi tu che la poesia, la più alta e pura poesia religiosa, quella che si esprime nelle immagini e nei cantici sia molto lontano da un *Christus*? Credi tu che ci sia meno pensiero, meno umanità meno lirismo in *Intolerance* che nei tre quinti dei cosiddetti capolavori del teatro corrente? Credi che solo perché non ha la parola a sua disposizione l'autore di un film faccia qualche cosa di molto meno interessante di quello che fa un mediocre romanziere con le centomila parole, per quattro quinti inutili, del suo ennesimo romanzo?

– La parola, mio caro...

– La parola! Quante mai parole consumate per condannare – con la famosa mancanza di parola – il cinematografo ad escludere le sue possibilità d'arte. Ha forse la parola la pittura? Ha forse la parola lo scultore d'un marmo o il compositore d'una sinfonia? E potete forse escludere che con una serie di cento disegni, tutti composti e intesi a proporre e a svolgere un tema e un argomento, un pittore può comporre, senza parole, un poema? Tutto il vostro errore è qui: sempre nel confondere il cinematografo col teatro, l'arte letteraria con la cinematografia. E, per alzar le spalle sul cinematografo, tirate fuori il solito argomento: manca la parola. Ma accorgetevi invece, finalmente, di quello che ancora manca al cinematografo: accorgetevi che al cinematografo manca, ancora, il colore. Non il colore da coloritura leccata e carina da scatola di fiammiferi ben fatta o da cartolina di cattivo gusto che alcune case hanno tentato, ma il colore così come noi, mettendo in scena, lo vediamo nelle sue infinite armonie, così come noi, ahimè!, non lo ritroviamo più nel bianco e nero della fotografia cinematografica. Quanta poesia... nel quadro che componemmo con tanto amore, ci cade in frantumi, in proiezione, col colore perduto. Questa, il colore, sarà forse la conquista di domani e allora vedrete che cosa potrà, in mano agli artisti, l'arte cinematografica. Per ora, siamo ai primi passi sulla via dell'arte. Usciamo appena dal caos dei primordi. E che vuoi? Io trovo che c'è qualche interesse d'arte, per un artista, a seguire, ad accompagnare, ad aiutare, per quel poco che io posso, questa evoluzione. Il sussiego dei letterati contro il cinematografo mi sembra fuori luogo. Credo che uno spirito letterario possa, anche in questi poemi senza parole, trovare una vena di poesia, un sogno d'arte, un tentativo di bellezza. Il vostro disprezzo per il cinematografo, care vestali della letteratura, mandarini del supremo bottone, è fatto d'ignoranza. Il vostro giudizio s'è fermato al filmaccio d'avventure grossolane che vi capitò di vedere tre anni fa, in una città qualunque, una sera che dovevate aspettare un treno. Sì, caro. Scriverò ancora. Ti cederò questa tavola di tanto in tanto. Farai ancora, dandoti delle arie di fare una gran cosa, piccoli romanzi e piccole commedie. Ma io, intanto, senza vergogna, solo con un po' di noia per le troppe cure materiali che il cinematografo impone, continuerò, se non ti dispiace, caro l'altro me stesso, a scrivere filmi, a metterli in iscena, persuaso di non tradire affatto l'arte, di non rinnegare nessun mio sogno, ma di servire invece l'arte in un'altra sua forma, d'inseguire

su questo sottil nastro di pellicola che gira un altro sogno che potrà essere, forse, un giorno, bello come il tuo. Non lo vedi questo avvenire?

– Io vedo.... io vedo una sola cosa! Io vedo che non hai dignità.

– E io vedo che non ho più la pazienza d'ascoltarti e che sarebbe finalmente ora, caro l'altro me stesso, che tu ti levassi dai piedi!

E il mio interlocutore s'è levato dai piedi, e s'è dileguato come dileguano le ombre della fantasticheria: nella nuvola azzurra d'un po' di fumo di sigaretta. E, poiché il telefono da mezz'ora taceva, mi son rimesso a scrivere tranquillamente, e un po' più lietamente, le ultime pagine di La valse bleue.

Conversando con l'altro me stesso, «Cinemundus», Roma, I, 2, agosto 1918, p. 3 (poi, con piccole varianti, in «Fortunio», Roma, V, 6, 15 agosto 1920, pp. 5-8).

Si gira *L'arcolaio di Barberina*
Intervista di Ugo Ugoletti

L'ultimo diaframma si è appena chiuso sull'alba e sul tramonto in cui si svolge la sentimentale vicenda de La valse bleue *(tra parentesi: in questo film Lucio d'Ambra ha racchiuso elementi pittorici di una potenza estetica meravigliosa, motivi di forte e suggestiva efficacia passionale, dipintura acuta e sottile di tipi caratteristici della vita reale, olezzanti folate di poesia e di sentimento, onde impetuose di commozione, un complesso, insomma, di requisiti di sicuro successo); è appena terminata, dicevamo, l'ultima scena di* Valse bleue *e già nel luminoso teatro di via Monesiglio ferve alacre e costante l'opera di preparazione di un nuovo lavoro, di un'altra prodigiosa manifestazione della fertilità inventiva e dell'operosità creatrice del più aristocratico e geniale innovatore della cinematografia italiana. Ma, questa volta, Lucio d'Ambra non ha voluto che il film sgorgasse di getto dalla sua fantasia, si concretizzasse direttamente in quelle fitte cartelle di minuscoli caratteri in cui l'illustre scrittore (quando non ne fa a meno e conserva tutta l'azione nella propria memoria per realizzarla più direttamente ancora entro il teatro di posa) suole racchiudere le deliziose trovate e le avvincenti situazioni di cui sono intessute le sue vicende.*

Questa volta il poeta ha chiesto la collaborazione di un suo grande e diletto fratello spirituale: di Alfredo De Musset. Quel De Musset che d'Ambra conosce come pochi conoscono, che ama come può amarsi il poeta il cui fastoso romanticismo è la più squisita e raffinata antitesi di dolore e d'ironia, di sentimentalismo e di scetticismo, di idealismo e di sensualità.

Quei pochi lettori che avessero voglia di meravigliarsi per questo fatto singolare nelle consuetudini di Lucio d'Ambra abbiano la pazienza di aspettare un poco. E tanto meno si meraviglino se, dovendo scegliere un lavoro di altro autore da portare sul cinematografo, Lucio d'Ambra sia proprio ricorso al nome più anticinematografico della letteratura moderna. De Musset, anche nelle sue commedie, è il poeta della gra-

zia e del sentimento, della raffinatezza: ma le sue trame, sempre così vive di lirismo, non sono che tenui e sottili ricami di velo, di una leggiadria incomparabile ma di una fragilità che non potrebbe in alcun modo resistere alle brutali manifestazioni del cinematografo. Nemmeno L'arcolaio di Barberina *che Lucio d'Ambra ha prescelto per ricavarne una deliziosa, interessante e suggestiva commedia cinematografica.*

Una di queste limpide giornate del morente ottobre ci ha offerto l'opportunità, ed al tempo stesso il piacere interessante e gradito, di assistere all'esecuzione di qualche scena del film e di conversare un poco, fra i rapidi e rari intermezzi del lavoro, con l'illustre ed infaticabile scrittore e direttore.

– Come mai, gli abbiamo chiesto, vi siete deciso ad inscenare per la vostra casa la riduzione di una commedia di De Musset piuttosto che un vostro film originale?

– L'ho fatto con intenzione. E con intenzione ho prescelto una commedia di De Musset poiché è il poeta che meno di ogni altro si presta alle riduzioni cinematografiche. Ho voluto così dimostrare come si può rendere cinematografica una vicenda tenue e lieve. Ho voluto anche sfatare la leggenda che letteratura, teatro e cinematografo siano termini inconciliabili. Sono assolutamente inconciliabili quando cioè si procede con i sistemi puramente meccanici usati dai soliti riduttori: quando si prendono senz'altro le trame dei romanzi e delle commedie e se ne fa una sceneggiatura arida, metodica, in tutto e per tutto aderente a situazioni ed episodi pensati e scritti per il libro e per la scena, e perciò assolutamente inadatti ad essere portati sullo schermo. Ma non sono davvero termini antitetici quando il riduttore sappia accortamente e sagacemente prendere da un'opera tutto ciò che può offrire di cinematografabile e questi elementi disparati, diversi, difformi ed informi sappia plasmare, trasformare e completare con la sensibilità, la logica, la tecnica così profondamente diversa che richiede il cinematografo.

– Così de *L'arcolaio di Barberina* voi non avete preso che lo spunto.

– Precisamente. La deliziosa vicenda della commedia demussettiana non è stata per me che l'incentivo per costruire una commedia sentimentale adatta ad essere portata sullo schermo. Ho cominciato col trasformarne l'epoca. La commedia originale si svolge in un Cinquecento indefinito. Io l'ho portata in un ben definito Settecento, l'epoca che per la sua eleganza, per la sua raffinatezza, per la grazia aristocratica dei suoi costumi, dei suoi ori, delle sue ciprie, dei suoi merletti, più di ogni altra poteva prestarsi ad inquadrare una vicenda di un sentimento leggiadro e squisito, di un'aristocratica e deliziosa comicità. Mi sono limitato a prendere quelle situazioni che potevano interessarmi e le ho integrate con altre che potranno interessare lo spettatore. Ho anche un poco trasformato il carattere dei personaggi, altri personaggi ho soppressi ed altri ne ho aggiunti. Ho voluto soprattutto prendere dal De Musset le più caratteristiche risorse della sua meravigliosa fantasia, il lirismo e la grazia di una delle sue opere più squisite per cercare di rendere nel quadro scenico la stessa fantasia, lo stesso lirismo, la stessa grazia. Un compito non tanto facile, come vedrete.

Un compito non tanto facile ma che Lucio d'Ambra ha saputo assolvere con la forza magnifica della sua inesauribile genialità, del suo raffinato buon gusto, della sua squisita sensibilità di poeta.

Lo attestano con mirabile eloquenza i quadri a cui abbiamo avuto la fortuna di assistere. Lo depone con evidenza incontestabile la fervida, paziente e minuziosa opera di preparazione e di ricerca che Lucio d'Ambra ha compiuto per rendere nella sua piena realtà l'ambiente in cui la commedia si svolge, nella dorata aristocraticità del suo stile, nella perfezione e precisione dei particolari, nella realtà dei costumi di un'epoca così raffinata, così elegante, ed al tempo stesso così ricercata e leziosa. Assistendo all'esecuzione di questo film si direbbe che nessun lavoro cinematografico abbia mai tanto appassionato Lucio d'Ambra. I broccati, le sete, i velluti, le piume, i merletti, l'opulenta linea degli ori del puro stile Luigi XV, le parrucche bianche, le ciprie, i profumi, i minuetti, le portantine, i dolci giuochi d'amore, la penetrante lussuria torpidamente nascosta nei convenevoli d'un sentimentalismo deliziosamente manierato, hanno completamente affascinato il demussettiano, il poeta, l'esteta. Perfino la decorazione scenica, la costruzione degli ambienti, la scelta dei costumi, l'arredamento d'ogni interno ha Lucio d'Ambra voluto personalmente riservarsi in questo film di raffinatezza e di eleganza. Si ha così l'impressione, entrando nello stabilimento della D'Ambra Film, che il verdeggiante giardino ove sorge il teatro di posa si sia trasformato, per il prodigio di un fantastico sogno, in uno di quei ritrovi di leggiadro convegno dei più amabili cavalieri e delle dame più squisite del Settecento molle e cerimonioso.

L'operatore inquadra una scena. È Umberto Della Valle, un artista della luce, di cui la D'Ambra Film, continuando la sua tradizione, ha voluto assicurarsi l'opera intelligente e preziosa. Approfittiamo del momento per continuare la nostra conversazione con Lucio d'Ambra.

– È per rendere nel quadro – continua a dirci l'egregio scrittore – tutta la fragranza poetica della commedia demussettiana che ho voluto particolarmente occuparmi, nella lavorazione di questo film, anche della parte puramente scenografica. Ed in questo ho avuto due collaboratori preziosi in Tito Antonelli, l'ottimo nostro scenografo, e nell'antiquario Angelelli, un vero artista, che mi ha procurato e fornito mobili ed arredi della più assoluta autenticità.

– Chi sono gli interpreti de *L'arcolaio di Barberina*?

– In un gruppo di attori che per signorilità di linee e per intelligenza interpretativa si prestano assai bene ad eseguire un film che vuole e deve essere una vera miniatura, ho prescelto, quali protagonisti, Romano Calò – l'ottimo attore di prosa che voi ben conoscete e che si è rivelato a me ed al pubblico attore cinematografico di sobria e signo-

rile espressività, di accurata eleganza e di vivo talento – e Rosetta d'Aprile, una nuova giovanissima attrice che si affermerà in questo film come una delle più sicure promesse della scena muta.

– E la Corvin?

– Rimane sempre la nostra prima attrice. Ma non si può pretendere troppo da un'artista, sia pure della versatilità di Maria Corvin. In breve volgere di tempo essa ha interpretato, uno dietro l'altro, ben cinque grandi lavori. Era dunque logico che le dovessimo concedere un breve riposo.

– Quali altri films preparate dopo *L'arcolaio di Barberina*?

– Ho tutto un vasto programma di lavoro per l'anno venturo. Ma non è ancora così ben definito da poterlo annunciare. Posso dirvi, per altro, che i due prossimi films saranno miei. Il primo avrà per protagonisti ben quattro dei nostri più famosi attori. Il secondo sarà ancora un film settecentesco, ma di vaste proporzioni, di ricostruzione ampia e grandiosa, della stessa linea, forse più imponente e complessa, de *Il Re, le Torri, gli Alfieri* e di *Girotondo d'undici lanceri*. Come in altri miei lavori, in questo film – che s'intitolerà *Il reggimento di Royal Cravate* – si assommeranno e s'integreranno i più disparati elementi, dalla comicità al sentimento, dal dramma fino al parossismo di una situazione finale, ad una tragicità avvincente e profonda. Questo programma mi sarà possibile attuare con la sontuosità consueta grazie anche alla perfetta identità di vedute del mio socio Alfredo Fasola, un industriale veramente moderno, geniale, coraggioso, che ha ben compreso ciò che può e deve essere il cinematografo e che nessuna limitazione mi ha imposto affinché i nostri lavori riescano di una perfettibilità artistica e commerciale assoluta e completa.

– E poi?

– Poi un'altra *troupe*...

Ma a questo punto l'ottimo Della Valle avverte che l'inquadratura è finita e che la scena è pronta. Questo richiamo basta per ricordare a Lucio d'Ambra come la nostra curiosità non possa essere, per il momento, appagata. Si tratta d'una sorpresa, d'una sorpresa che dovrà destare non poco rumore nel campo cinematografico. Restiamo alquanto perplessi... Ma per poco. Ché subito distrae la nostra attenzione una singolarissima scena che Romano Calò e Rosetta d'Aprile eseguiscono sotto la vigile animatrice direzione di Lucio d'Ambra, nello sfondo di un salone di una sontuosità incomparabile.

I due ottimi attori animano la situazione d'una vivacità deliziosa. D'Ambra li incita, li anima, li sprona, con una vigilanza scrupolosa e costante, con una pacata e bonaria cordialità. In un'atmosfera di così evidente armonia intellettuale, sotto un sole così limpido e sereno, non possono che nascere dei capolavori...

Ugo Ugoletti, *L'arcolaio di Barberina*, «Cinemundus», Roma, I, 5, novembre 1918, pp. 19-24.

Il mio "Credo" cinematografico

Un romanziere, un autore drammatico, un pittore, uno scultore, un architetto, un musicista e un poeta, dopo pranzo, tra il caffè e la sigaretta parlano di cinematografo.

Il romanziere dice:

– Io vedo nel cinematografo la possibilità di "raccontare": raccontare con l'immagine invece che con le parole. Che cos'è, in fondo, l'arte del racconto? È il segreto di trovare nella propria immaginazione e nella realtà che ci circonda una vicenda e di ordinare abilmente questa vicenda in una esposizione, una peripezia e uno scioglimento. Credo che un disegnatore potrebbe, cogliendo i punti sintetici delle vicende da me immaginate, raccontare col segno grafico ciò che io racconto con la parola scritta. Immaginate un mio romanzo illustrato sapientemente in ogni sua pagina, in ogni sua scena, in ogni suo tipo. Immaginate questo libro in un'edizione, in una lingua a voi sconosciuta. Pensate adesso di essere ad aspettare, in un salotto d'albergo, dove, per passare un'ora, non abbiate che quel libro a vostra disposizione. Credete voi che sfogliando il libro ordinatamente dalla prima all'ultima pagina, trascurando il testo che vi è indecifrabile, guardando il disegno che ha l'universale lingua del segno, credete voi che, giunti alla fine, non conoscerete tutta quanta la vicenda che io ho raccontata? Credete voi che non sia possibile rintracciare, con le sole illustrazioni di un'edizione illustrata, quella che è la vicenda di Manon Lescaut o di Margherita Gauthier? Certo occorre che l'illustratore della mia vicenda sappia sentirla come io l'ho sentita, sappia renderla intensamente nel segno come io l'ho intensamente resa nella parola. Certo occorre ch'egli sappia cogliere, sinteticamente, espressivamente, tutti i punti essenziali del mio racconto, tutti i tratti caratteristici delle mie persone. Certo occorre che egli sappia "ordinare" i suoi disegni come io ho saputo "ordinare" tutti gli elementi narrativi del mio racconto. In altri termini egli non deve abbandonarsi al capriccio della sua matita, come io non ho potuto abbandonarmi al capriccio della mia penna. Deve, cioè, come io ho "costruito", "costruire". Ora che cosa è il quadro cinematografico se non un disegno composto con figure reali e riprodotto in movimento per uno speciale processo di fotografia? È evidente che non tutti i romanzi potranno trovare nel cinematografo il mezzo d'essere raccontati come non tutti i romanzi si prestano ugualmente ad essere illustrati. Non sarà certo col cinematografo che Xavier de Maistre potrà rendere i movimenti interiori del suo *Voyage autour de ma chambre* o che Benjamin Constant potrà dare evidenza ai tormenti psicologici di Adolphe. Ma non per questo bisogna concludere che alla rappresentazione cinematografica si prestino solamente i romanzi fatti soprattutto di vicende esteriori, di mo-

vimento di persone, di giuoco di situazioni: esempio Verne, esempio Dumas padre. Il quadro, l'ambiente, l'espressione del volto, le brevi scritte che accompagnano la visione cinematografica consentono d'andare più in là della vicenda esclusivamente esteriore, permettono di entrare anche nel campo più profondo della sensibilità e della coscienza. Vorrei che non mi fraintendeste. Rinnegherei tutta la mia arte di romanziere, abolirei quel po' di talento che posso avere se affermassi che il romanziere possa ugualmente scrivere o cinematografare *Madame Bovary*. So anche benissimo che cosa è l'arte del romanziere, l'arte di raccontare, anche in un romanzo di pura vicenda esteriore. Quando abbiate, con l'arte del più grande *metteur en scène*, meravigliosamente riprodotti al cinematografo i tipi e le vicende dei *Tre moschettieri* voi sarete tuttavia lontanissimi dal ritrovare la commozione artistica e sentimentale che la lettura dei *Tre moschettieri* vi ha data. Manca, semplicemente, al vostro racconto, l'arte del raccontatore, manca, semplicemente, il suo stile. Non dico, quindi, eresie o, peggio che eresie, bestialità. Non dico che le opere insigni della letteratura narrativa possono, conservando lo stesso valore, passare leggermente dal volume allo schermo. Ma affermo che l'immaginazione di un romanziere può, anche nel cinematografo, trovare il modo di narrar con l'immagine una vicenda. Affermo che se oggi Dumas padre vivesse non scriverebbe per il cinematografo i *Tre moschettieri*, ma saprebbe certamente trovare nel cinematografo il modo di "narrare" una vicenda lieta o triste che piacesse al giuoco della sua immaginazione. Insomma, per me, il cinematografo è un altro modo di "raccontare".

L'autore drammatico dice:

– Non conosco stupidità maggiore, maggior sacrilegio di quello di ridurre per il cinematografo le opere teatrali. Per la tentazione d'un po' di denaro ho ceduto il diritto di riduzione dei miei drammi e delle mie commedie. Ne son rosso di vergogna e nero di rimorso. Sono un padre snaturato che, per un po' di mercede, ha permesso che gli assassinassero le sue creature. Conoscete niente di più stupido e di più grottesco di quelle riduzioni dal teatro al cinematografo dove una costruzione di commedia è seguita fedelmente, riducendo una scena di venti parti a cinque o sei quadri intercalati da quattro o cinque battute prese di peso dal dramma, isolate da tutte le altre e però spogliate d'ogni loro potenza, introducendo tra scena e scena qualche passaggio esterno, qualche sincronia d'azioni contemporanee, qualche particolare minuto, tutta roba che la costruzione stessa dell'arte rappresentativa non permette di rappresentare a teatro? Dicono che fanno così per seguire scrupolosamente l'opera del drammaturgo cinematografato: vale a dire massacrato. In realtà, se fossero artisti, se non fossero gonfi di bestialità e di presunzione, codesti riduttori dovrebbero, per condursi scrupolosamente, condursi in tutt'altro modo: dovrebbero, cioè, rivivere l'opera d'arte, rifonderla entro loro stessi, ricostruirla in altro modo, per un'altra forma di espressione artistica. L'unico modo d'esser fedeli all'opera d'arte che si vuol ridurre sarebbe insomma quello di sembrarle infedeli. Ma occorrerebbe per questo essere artisti, artisti almeno quanto il commediografo che si vuol ridurre. Ho quindi giurato, per la mia dignità, anche se mi coprono d'oro, di non consentire mai più alla riduzione cinematografica delle mie opere drammatiche. Ma lavorerò io, direttamente, per il cinematografo. Credo un errore bestiale confondere cinematografo e teatro solamente perché per tutt'e due occorrono scenarii ed attori. Sarebbe

come confondere l'*Orlando furioso* e la *Nona sinfonia* perché per scrivere l'uno e l'altro, Ariosto e Beethoven hanno avuto ugualmente bisogno di un po' di inchiostro e di un po' di carta e di misurare un ritmo. Ma credo che il cinematografo possa offrire a un uomo di teatro un modo nuovo di rappresentare una scena. Intanto esso non ci costringe alla parola continua. Quanti drammi nella vita son fatti di poche parole, quante cosidette "scene-madri" si svolgono, nella vita, con poche parole, con lunghi silenzii! E a teatro noi siamo costretti a riempire quei vuoti, a far parlare anche quando uno sguardo, un gesto e un lungo silenzio basterebbero a dir tutto. Ma c'è altro. A teatro la nostra scena è chiusa nella ferrea prigione di cartapesta delle tre pareti immobili per tre quarti d'ora. Quanta poesia drammatica, che nella vita è, si perde in questa inesorabile schiavitù! Quante situazioni drammatiche son fatte di contraddizioni, di contrasti, di riferimenti con altri ambienti e con altre persone che il teatro non ci permette d'aver contemporaneamente presenti! Il tradimento di Bruto non sarebbe forse più drammaticamente potente se, come contrasto, potessimo rappresentare contemporaneamente la fiducia serena di Cesare prima d'entrare in Senato? Il cinematografo permette d'allargare una scena, con potentissima rappresentazione, dai protagonisti a tutti gli interessati, permette di raccogliere insieme tutti gli elementi vicini o lontani, contraddittorii o complementari. E quante immagini di poesia drammatica trovano nel cinematografo un mezzo di rappresentazione che a teatro non hanno? Quando in Shakespeare l'esercito avanza tutto coperto di rami d'alberi e il poeta dice che esso sembra una "foresta che cammini" solo il cinematografo dà la possibilità di questa meravigliosa rappresentazione. Intendetemi. Con questo non intendo dire che Shakespeare, vivo oggi, sarebbe autore di films per Francesca Bertini. Intendo solo dire che l'autore drammatico può, per il suo giuoco di situazioni e di posizioni drammatiche, trovare nel cinematografo un nuovissimo modo d'espressione. Insomma, per me, il cinematografo è un altro modo di "rappresentare".

E, a sua volta, il pittore dice:

– È incontestabile che la cinematografia è quadro. Io seguo con molto interesse i grandi progressi che autentici artisti hanno conseguito in questo campo. Quante fotografie son più belle dei nostri ritratti? E perché allora il grande fotografo non è artista quanto il grande pittore? Perché la fotografia è, come arte, al confine del regno divino, perché rimane relegata nel limbo delle buone intenzioni? Perché la fotografia non crea l'immagine ma la coglie, non la prepara ma la fissa, non può mai essere fantasia, ma può solo essere, al massimo, abilità e buon gusto. Mirabili artefici i fotografi ma non artisti, esecutori ma non creatori. Il quadro cinematografico, invece, che è la fotografia in movimento, è una nuova arte fotografica, è, vale a dire, la creazione e l'esecuzione insieme, insieme l'artefice e l'artista. Non potrebbe, in un quadro cinematografico, Michetti avere trovata e composta la linea della *Figlia di Jorio*? Non potrebbe Watteau *metteur en scène* comporre la scena dell'*Embarquement pour Cythère*? L'arte dell'artista non si sarebbe ugualmente rivelata componendo per un quadro ad olio o per un quadro cinematografico la suggestiva poesia del Beethoven di Leonello Balestrieri? So pure che cosa potete obiettarmi... Il colore. Ma il colore verrà. È, per il cinematografo, l'immancabile conquista di domani. E quando il colore permetterà di fissare il cielo che avete scelto, la sfumatura che avete data a una veste o ad una stoffa, l'armonia dei toni

che avete cercato in un assieme o in un ambiente, volete dirmi perché il pittore tentato dalla visione di un quadro non potrà crearsela lì, davanti all'obiettivo della macchina da presa, nella sua più viva spontaneità, nella sua più umile e grande verità, piuttosto che sui due metri quadrati di tela posti sul suo cavalletto nel suo studio? Mi sorride il sogno di un'esposizione di quadri composti da illustri pittori, direttamente, con ciò che di più vivo e di più reale natura ed umanità possono a loro offrire, quadri da loro creati e raccolti, fissati, resi nella loro vibrazione, nel loro movimento, dalla macchina cinematografica. Quanta più vita, quanta più genialità, quanta più novità vi trovereste che non in un solito Salon... Il colore! Lo so, ve l'ho detto. Ma intanto finché il colore verrà quanti effetti d'arte può dare, signori miei, il bianco e nero! Voglio tentare qualche cosa in questo senso. Intendiamoci: non rinnego la pittura e non vi dico addirittura di far tornare al mondo Leonardo per ridurlo a mettere in iscena un film. Ma vi dico semplicemente che quest'arte cinematografica nuovissima mi interessa perché è soprattutto quadro e perché a me sembra che il cinematografo, senza pennelli, senza pastelli, senza matite, possa essere per qualche artista un modo nuovo di "dipingere" e di "disegnare".

E ancora, a sua volta, lo scultore:

– Hai ragione. Io sottoscrivo pienamente alle tue parole. E vorrei, anzi, parafrasarle per la scultura. Ho veduto in certi films gruppi umani d'una bellezza d'arte e d'una genialità di linea incomparabili. Poco prima della nostra guerra apparve un film, tedesco, *Bug, l'uomo d'argilla* [*Der Golem*, 1914, di Paul Wegener e Henrik Galeen], che altro non era – lo ricordate? – che un seguito di sculture e di acqueforti. Rodin e Feliciano Rops avrebbero potuto vederlo col maggiore interesse. Con una donna bella, con un bell'uomo, con una madre e un fanciullo, con un padre dolente e una figlia pietosa quanti gruppi può comporre la genialità d'un artista, quanta diversa bellezza può creare muovendo, aggruppando, disponendo in un modo o in un altro due o più persone? Non posso forse io, scultore, come faccio col marmo, dare con la materia umana la pietà d'Antigone china su la cecità d'Edipo, o la desolazione di Re Lear che reca fra le braccia il cadavere di Cordelia? La stereoscopia potrà, dovrà anzi, un giorno, dare alle immagini piane delle fotografie il senso del rilievo, quel più completo senso delle forme, quel senso plastico, cioè, che è proprio della scultura. Ma pure, senza che ancora si sia trovato il mezzo d'applicare la stereoscopia alla fotografia cinematografica o pure alla proiezione della fotografia cinematografica, già l'abilità di alcuni operatori soccorre riuscendo a dare ad alcuni quadri cinematografici una perfetta illusione d'immagini rilevate e complete. Quando una nuova conquista tecnica renderà questi effetti isolati effetti universali, la linea scultoria potrà essere conseguita nel gruppo umano fotografato quanto nel masso di creta o di marmo. Già vi sono attrici e attori che, sapientemente diretti, hanno saputo dare, al cinematografo, mirabili esempii di bellezza plastica. Non ho il tempo per farlo, per tentarlo. Ma quante volte, vedendo un film, penso che uno scultore potrebbe aggruppare due persone che soffrono, abbracciare due esseri che si amano, contrapporre due creature che si odiano con una linea e in un atteggiamento di suprema bellezza plastica, quella stessa bellezza, cioè, che io perseguo, cerco e tento nel silenzio del mio studio, nella docilità della mia creta, sotto il mio pollice febbrile... Ma sì, ma sì, pensateci, pensateci bene, amici

miei. Non è un paradosso se io vi dico che, per me scultore, il cinematografo, in fondo, potrebbe essere un nuovo modo di "scolpire".

E l'architetto dice:

– Se io tento il nuovo, tutte le accademie si lanciano contro di me per crocifiggermi. In fondo bisogna sempre muoversi in quel breve mondo di linee che la bellezza passata ha consacrate, quasi direi autorizzate. Ricordo che all'accademia il mio insigne maestro, quando studiavo, lodava la mia fantasia. Ma da quando ho aperto bottega, alla mia fantasia nessuno ha più fatto appello. E si capisce. Dove fiorisce il fiore della fantasia se non nel giardino del fantastico? Ora dov'è il fantastico nella nostra vita contemporanea, nell'edilizia delle nostre città, nella costruzione e nell'arredo delle nostre case? È nata un'arte, col cinematografo, dove invece il fantastico ha il suo regno, dove liberamente la fantasia può giuocare tutti i suoi divini capricci. Questa fantasia ha la sua architettura e dovrà avere la sua architettura fantastica. Poiché per il cinematografo s'apre alla nostra realtà il mondo dell'irreale, ecco che l'architettura può trovare nel cinematografo tutta una nuova e prodigiosa freschezza, tutta una nuova meravigliosa libertà di fantasia. Templi, palagi, fontane, case, sale, giardini, tutto può essere, nel cinematografo, rinnovato. La fantasia d'un architetto potrà nella scena cinematografica creare tutto un mondo nuovo, tutta una diversa bellezza. Se domani il capriccio d'un poeta, per una visione cinematografica, mi condurrà nella luna, io, architetto, potrò creare uno stile che non sarà né greco, né romano, né rinascimento, né barocco, che non sarà né futuro né passato, che sarà solamente e finalmente "mai veduto" e impossibile, che sarà lo stile della luna ed il "mio". Se domani un altro poeta, per un'altra visione di fantasia cinematografica, mi condurrà in fondo agli oceani, quale architettura mai veduta io potrò trovare, fra le alghe e gli scogli, per la verde vita delle Sirene! Ah, datemi, datemi denaro, tempo e fantasia di poeti, datemi, datemi libertà e novità, datemi il "mai veduto", il "mai fatto", il regno irreale di tutto ciò che non esiste, datemi il fantastico, datemi il cinematografo insomma e vedrete che, col cartone, con la tela, con la carta velina, fiorirà nel cielo, fiorirà in fondo al mare tutta una nuova bellezza, ed io architetto, chiuso nelle solite forme per le solite necessità, potrò forse finalmente, nel cinematografo, trovare il modo di darvi anch'io una nuova "architettura".

E, a sua volta, il musicista dice:

– Confesso che mi tenta, da qualche tempo, l'idea di musicare un film, un film che sia, ben inteso, uscito dalla fantasia d'un artista e d'un poeta; non *La maschera dai denti bianchi* o *L'assassinio del corriere di Lione*. Tra il melodramma e la sinfonia, questo commento orchestrale ha una serie d'immagini che raccontano liricamente una storia e mi sembra poter essere una nuova forma, agile, fresca, variabilissima, genialissima, di componimento musicale. Oggi la proiezione dei film è accompagnata da un *pot-pourri* di frammenti musicali tolti quasi a caso qua e là, dalla pigra mano d'un piccolo direttore d'orchestra, fra le carte vecchie del più vieto e trito repertorio. Ma accade tuttavia – anche senza volerlo – che talvolta un frammento musicale aderisca così perfettamente ad una situazione drammatica, alla poesia d'un quadro o alla fantasia d'una visione da potervi dare l'illusione d'essere stato appositamente composto, da quella situazione, da

quella poesia, da quella fantasia rigorosamente ispirato. Avrete tutti osservato che, quando ciò accade, la visione cinematografica suscita in noi una commozione profonda, ci avvolge in un'atmosfera suggestiva irresistibile. Pensate dunque quale valore può acquistare la visione cinematografica dalla collaborazione musicale artisticamente intesa. Osservate inoltre che la musica, ispirandosi alla cinematografia, trova una nuova forma che non è il nitido, preciso, rigido contorno della melodia melodrammatica e non è la vaga, imprecisa, misteriosa atmosfera della composizione puramente sinfonica. Nella sua immensa varietà di quadri, di motivi, di ambienti, di persone, il cinematografo può offrire al musicista una meravigliosa varietà di ritmi, di stili, d'accenti, i più varii e contrastati toni della tavolozza musicale. Vi ripeto che mi seduce l'idea di tentare questo esperimento. Si dice che il musicista, nel caso, sarà soffocato nel suo estro dalla schiavitù delle necessità sincroniche, dalla misura dei quadri, ecc. Non credo che il musicista sarà, nel caso, in maggior servitù di quanto non sia di fronte ai versi e alle strofe d'un libretto, alle necessità sceniche di un'opera di teatro. So bene, del resto, che la forma veramente libera della musica è la composizione sinfonica e che solo nella più indomabile libertà Beethoven può scrivere la *Nona sinfonia.* Ma io, che non sono Beethoven, e che posso apparirvi tutt'al più – e bontà vostra – come un grazioso musicista con un po' di garbo e un po' di talento, io trovo, per me, che il cinematografo può anche essere un nuovo modo di comporre "musica".

Parla per ultimo il poeta:

– Sapete dove io penso che mi sia maggiormente possibile esprimere totalmente e liberamente il lirismo che si agita nel mio spirito? Nei miei versi e in una film cinematografica. Ho fatto una film, ho fatto un dramma. Non vi scandalizzate se oso dire che più che fra le quinte, più che nella prigione del teatro, più che nelle ferree leggi chimiche dei "recipe" drammatici, mi è stato possibile esser poeta, esser liricamente e puramente poeta, nelle libere, fantasiose, fantastiche visioni che il cinematografo, nelle sue infinite possibilità, può offrire alla più ardente febbre del mio lirismo. Se tutto questo vi pare esagerato si è che voi vi ponete, per controllare le mie parole, di fronte al cinematografo quale, generalmente parlando, è stato fatto fin qui. Solamente ricordiamoci, signori, che non ostante il suo prodigioso sviluppo tecnico e commerciale, artisticamente il cinematografo esce appena di tutela. I suoi primi tutori avevano ridotto il pupillo nella schiavitù soffocante del loro cattivo gusto, del loro spirito grettamente industriale, della loro assoluta antinomia artistica. Per opera, oggi, di alcuni artisti, in America, in Italia, in Francia, per volontà di alcuni industriali chiaroveggenti che assecondano il desiderio di rinnovamento di quegli artisti, la visione cinematografica sta, in varii tentativi, cercando l'arte e trovando la poesia. E solo oggi arte diventa perché la poesia le viene incontro, poiché non v'ha arte possibile dove la poesia è assente. Fantasia e immaginazione, fantastico e reale fusi armonicamente insieme conducono la cinematografia verso l'arte: quindi alla poesia. Per me credo che un film possa essere – pur osservando le leggi di movimento e d'azione che governano dispoticamente ogni forma di "rappresentazione" – credo che un film possa essere quadro, ritmo, musica, poesia quanto ogni altra forma d'arte, più forse di alcune altre forme d'arte. Così attraverso una serie di quadri liricamente veduti ed espressi come attraverso una serie di

pensieri lirici verbalmente espressi la fantasia d'un poeta può liberamente ed infinitamente cantare. Il quadro cinematografico – e l'azione attraverso questo quadro – sono, io credo, per chi sappia cercare in essi nel più profondo, una miniera inesauribile di fantasia e di poesia. La fantasia del poeta che, attraverso l'espressione verbale, suggerisce la visione alla nostra fantasia, qui è libera di rappresentare direttamente la visione ai nostri occhi e al nostro spirito. Chiamate, chiamate i poeti al cinematografo, chiamate gli artisti. Escludetene finalmente i mestieranti, i calunniatori, i denigratori, i diffamatori, i mercanti. Darete finalmente, così, alla cinematografia la nobiltà artistica che le compete, creerete, finalmente, così, per me, un nuovo modo di [fare] "poesia".

Così parlarono, davanti a me silenzioso, un romanziere, un autore drammatico, un pittore, uno scultore, un architetto, un musicista e un poeta. Ma questo non impedì che, tornato a casa, trovassi una volta di più su la mia scrivania, nella circolaretta d'un giornalino cinematografico, la solita domanda: «Credete voi, signore, che la cinematografia possa essere arte?».

Il mio "Credo" cinematografico, in Rino Mattozzi, *Rassegna generale della cinematografia*, Roma, 1920, pp. 169-177; pubblicato precedentemente, col titolo *My views on the cinematograph*, «Apollon», Roma, IV, 7, 30 luglio 1919 (numero speciale in inglese *Lucio d'Ambra Films*).

La crisi cinematografica italiana

È estate e c'è tempo da perdere: ed io voglio perderne un poco rassegnando pubblicamente sulle sue mani le mie dimissioni da membro del Consiglio Superiore delle industrie cinematografiche, costituito presso il Ministero ch'ella con tanta autorità presiede.

Questo Consiglio Superiore delle industrie, di carattere consultivo e posto a collaboratore del Ministro dell'Industria nell'interesse della cinematografia nazionale, fu creato con fede e con entusiasmo, poiché egli fa tutto così, dal nostro amico Alberto La Pegna, quando, nel secondo ministero Nitti, egli fu sottosegretario all'Industria. Ma il secondo ministero Nitti ebbe vita breve e noi che fummo nominati dall'on. La Pegna fummo invece insediati ed "inaugurati" dal nuovo ministro on. Bellotti. Fu, ricordo, nella sala maggiore del palazzo in via XX Settembre, una gran bella mattina. Riverenze degli uscieri, carte, penne e decreti ad ognuno dei quindici posti situati in bell'ordine attorno ad una bella tavola tutta lunga e larga di governativa autorità, tutti presenti, tutti in veste ufficiale, tutti gravi e gravidi di responsabilità: pareva, quasi, che si dovesse fare sul serio. C'era l'avvocato Barattolo col suo olimpico sorriso di strafottenza napoletana. C'era il senatore di Bugnano che sembrava sperare da quell'insediamento le maggiori fortune per la cinematografia nazionale. C'era il conte della Torre che del cinematografo, attraverso lo Stato, vagheggiava la riabilitazione morale. C'era Carlo Amato, industriale serio che non *s'emballe* a dir d'avere quattro noci nel sacco se non ne ha almeno già sedici, ma che quella mattina sembrava anche lui disposto a prender sul serio le cose. E c'erano funzionarii dei vari ministeri, Industria, Finanza, Inter-

no, Istruzione, Grandi Ufficiali e Direttori Generali, delegati a cooperare con gli industriali, i commercianti, gli autori, gli artisti ed i giornalisti cinematografici che erano stati chiamati a far parte dell'inaugurando Consiglio. S'aprì una porta e Sua Eccellenza l'on. Bellotti comparve. Fin dalle prime parole del discorso inaugurale fu evidente – ricordo – che il ministro Bellotti era al corrente delle cose dell'industria cinematografica come io posso essere al corrente, poniamo, di grammatica copta o di sintassi sanscrita. L'esperienza cinematografica del simpatico ministro non andava oltre la più o meno assidua frequentazione delle sale di spettacolo a Milano o a Roma. Egli aveva, a dire il vero, consacrato alla cinematografia nazionale un dotto articolo nelle austere pagine della «Nuova Antologia». Ma anche lui, come il conte della Torre, non vedeva nel cinematografo che il problema morale dell'educazione dei fanciulli. Che cosa vuol farci? Di fronte ai cinematografi questi "popolari" sono fatti così...

Che bello e che abile oratore è mai, Eccellenza, l'on Bellotti! Parlò per mezz'ora di cinematografia senza dir niente e si tenne talmente sulle generali che non fu possibile trovare nel suo discorso un'idea particolare neppure a pagarla a peso d'oro... Ricordo che guardavo, ascoltando quella musica senza parole di un oratore sempre pronto anche quando non è affatto preparato, i miei colleghi di Consiglio. Il senatore di Bugnano ascoltava sorridendo con l'aria di dire: «Idee non ce ne sono... Ma poi le idee le metterò fuori io...». Guglielmo Torelli, giornalista e umorista, disegnava pupazzi sopra l'ordine del giorno come se fosse il «Contropelo». Carlo Amato lustrava gli occhiali e le idee in attesa degli eventi. I funzionarii dello Stato sbadigliavano con burocratica gravità. Gli altri tutti sembravano beati quasi che, parlando un ministro di cinematografia anche senza conoscerla, essi non avessero più al mondo cosa desiderare. Giuseppe Barattolo, con l'eterno sorriso, diceva in cuor suo: «Il ministro di cinematografia non sa nulla... Tutti questi miei bravi colleghi son tutta brava gente che io mi metterò *int'a sacca* quando vorrò... È inutile: dovunque io vada, faccio sempre carte io... Come dice Panzini, il "padrone *sono me*"».

E, infatti, dieci minuti dopo, terminato il discorso e ritiratosi il ministro, Giuseppe Barattolo, all'unanimità più uno, *in hymnis et canticis*, ma umile in tanta gloria, fu eletto Presidente del Consiglio delle Industrie Cinematografiche. Vice presidente fu eletto il conte della Torre, naturalmente per la questione morale, che, come si sa, è primo ed insonne pensiero di ogni industriale da bene.

E s'andò a colazione. Ma per sei mesi non ci rivedemmo più. Colpa, Eccellenza, dell'avvocato Barattolo il quale, in fatto di presidenze, è peggio del marchese Colombi di ferrariana memoria. Il marchese Colombi, infatti, per fare il presidente si limitava a suonare il campanello. L'avvocato Barattolo, più modesto del marchese Colombi, fa anche di meno e, quand'è presidente, annulla, distrugge, polverizza, volatilizza il consiglio o il comitato ch'egli deve presiedere. Perché crearsi con tanti consigli e tanti comitati inutili noie? L'avvocato Barattolo, uomo sorridente anche quando vi ammazza, ha un solo programma, com'è noto a tutti, nella sua giornata: eliminare le noie, anche se le noie sue possono essere la vita degli altri.

Parrebbe buon consiglio, in questo stato d'animo, non accettar presidenze. Ma non è vero. Miglior consiglio è, invece, quello d'accettar le presidenze ed impedir così che la cosa presieduta funzioni. Se così non fosse altri occuperebbero certemente questi posti,

farebbero magari – Dio ne liberi! – sul serio e allora addio tranquillità, addio invulnerabilità, addio quieto e sorridente despotismo, addio, sopratutto, "padrone sono me"...

Cambiò il ministro ed il ministro nuovo, non contento di vedere che in una dozzina non eravamo stati buoni a nulla, rinominò il Consiglio aumentandoci d'altri dodici nella speranza che così riuscissimo a fare anche meno del Consiglio precedente. Ci fu un'altra bellissima inaugurazione e questa volta, nel gran salone di via XX Settembre, venne a parlar di cinematografo, non sapendone nulla neppure lui, il ministro Alessio. E anche questa volta, quando il ministro si ritirò, l'avvocato Barattolo, olimpicamente sorridente, fu chiamato alla presidenza. Lo seguì anche questa volta, come vice presidente, il conte della Torre, sempre per la questione morale...

Ah, ma questa volta, signor ministro, non fu mica come sei mesi prima... Questa volta ci radunammo – si figuri – anche dopo l'inaugurazione. Ci radunammo una volta sola, ma ci radunammo. È inutile contestarcelo: questa è Storia! E questa volta c'erano anche i grandi commercianti, capitanati dal genovese Pittaluga e rincalzati dal napoletano Lombardo il quale è, sì, industriale italiano, ma siccome commercia in films stranieri, parlava e parla sopratutto di commercio. Erano, Eccellenza, giorni tremendi per la cinematografia italiana. Una mattina, svegliandosi nella sua villeggiatura di Rocca di Papa, tra le tranquille gioie di una famiglia che il largo capitale difende e protegge da ogni tempesta, l'avvocato Barattolo, consigliere delegato dell'Unione Cinematografica Italiana, aveva tranquillamente ordinato la crisi e deciso la chiusura dei suoi molti stabilimenti. Nel triste autunno, come foglie al vento, i poveri diavoli che vivevano al cinematografo se ne andarono per il mondo a morir di fame. Qui non parlo, Eccellenza, beninteso, delle illustri attrici che potevan vivere qualche tempo su le riserve e, nel caso, emigrare. Non parlo dei direttori famosi i quali, quasi tutti, rimanevano provvisoriamente ai loro posti ad ultimare qualche grande film in corso. Non parlo degli attori, degli avvenentissimi *jeunes premiers* i quali potevano, per lo meno, vendere i sontuosi guardaroba o prendere moglie. Ma c'è una gran folla, Eccellenza, di modesti lavoratori, piccole attrici, umili attori, fotografi, aiuti, segretarii, generici, operai, inservienti, che rimanevano da un giorno all'altro, riscossa l'ultima settimana, in mezzo alla strada e con la fame davanti. Nel melanconico giorno di novembre in cui – chi sa mai perché – il nostro beneamato e sempre assente presidente ci aveva radunati nel palazzo di via XX Settembre, due o tremila di questi poveri diavoli facevano ressa attorno al palazzo del ministero dell'Interno, quasi che dal Consiglio riunito in quel momento sotto le ali protettrici dello Stato essi attendessero, con l'ansia dei naufraghi, la speranza per oggi e la salvezza per domani.

E invece, Eccellenza, sa di che cosa parlava e discuteva il Consiglio riunito proprio nei giorni in cui una crisi gravissima minacciava, e in parte condannava a morte, la cinematografia italiana? Discutevano – incredibile a dirsi ! – su l'opportunità di chiedere al Governo uno sgravio di tariffe doganali per certi films che commercianti presenti al Consiglio, ed altri assenti, avevano comprati in Germania, prima di non so qual decreto catenaccio. Per quanto voci di protesta e di legittimo sdegno si levassero qua e là nel Consiglio – e ricordo quelle di Carlo Amato, di Guglielmo Torelli, di Umberto Paradisi e, a onor del vero, anche di Giuseppe Barattolo – non ci fu verso di far muovere il Consiglio da quelle preoccupazioni d'interessi egoistici e personali che, mi

creda, Eccellenza, in quell'ora, in quel luogo, con quelle minacce di morte in aria e quella povera gente giù sotto il palazzo, avevano qualche cosa di ferocemente balzacchiano e un che di tragico e di ripugnante insieme. Mentre la cinematografia italiana, una cioè delle tre grandi industrie nazionali, era minacciata di morte e già entrata in agonia, un Consiglio nominato dallo Stato per provvedere ai suoi bisogni non si perdeva neppure in questioni bizantine di responsabilità o di processi, il che sarebbe stato in un primo momento almeno comprensibile, ma ascoltava i mercanti, i quali, infischiandosene dell'Italia, gonfiavano all'estero i loro portafogli e, come fossero al Ghetto, esosamente discutevano per quattro soldi, Eccellenza, che erano anche quelli – noti bene – da levare di tasca all'Italia.

Io ed alcuni miei amici di quel Consiglio avemmo quel giorno un grave torto, Eccellenza: quello di non rassegnare le nostre dimissioni seduta stante.

Uscimmo dal palazzo di via XX Settembre, accorati e disgustati. Ma c'era in noi una speranza: che uomini di cuore e di responsabilità, di fronte alla rovina di un'arte, di un'industria, commossi per la miseria di tanta gente, avrebbero sentito la voce d'un dovere suonare finalmente ammonitrice, nella loro più profonda coscienza.

Così non fu Eccellenza. Da quel giorno di novembre, il nostro Consiglio non fu mai più radunato. Da una parte e dall'altra, in un modo o in un altro, i varii mercanti avevano nel frattempo trovato il sistema di riavviare ugualmente i loro affari. A che scopo dunque riunirsi e perdere il tempo a parlar di cose inutili, dell'Italia e degli italiani, dell'industria e dell'arte e soprattutto di quei quattro straccioni che hanno ancora l'ingenua abitudine di voler lavorare per poter vivere? Mano invece ai portafogli Eccellenza, e su tutta la linea. In Germania, col marco avvilito, si compra per poco ed in Italia, assassinata la produzione italiana, si vende per molto. Dàgli dunque a comprare pellicola tedesca. E quale di quei signori si perde oggi a chiedere al governo uno sgravio di tariffe doganali, quando la cara patria ha dato spontaneamente ai loro interessi questo po' po' di sgravio: sopprimere addirittura, cioè, l'Italia dal commercio cinematografico italiano e aprire grandi e libere tutte le porte all'esultante invasione degli stranieri? Oh, che cuccagna, Eccellenza, che cuccagna per questi patriotti dello *sleeping* Roma-Berlino...

Ma di *sleeping* Roma-Berlino ne parte uno ogni sera e di pellicole tedesche ne entrano in Italia a decine ogni mattina, senza contare le francesi, le americane, le danesi e, di recente, persino un gruppo di pellicole – guarda chi si vede! – ceco-slovacche. Intanto la crisi perdura più che mai grave. I disoccupati che erano, l'anno scorso, due o tremila, sono quest'anno decine di migliaia. Non c'è più una sola *troupe* che lavori. I dispersi, i senza pane, i lavoratori messi in mezzo alla strada sbattono di qua e di là, dal socialismo al fascismo, raccomandandosi alla politica per salvarsi, poiché non hanno più alcun altro Dio in cui sperare per la resurrezione di un'arte e di un'industria di cui l'Italia aveva il primato nel mondo. È, insomma, la rovina catastrofica su la quale i corvi dello *sleeping* funebremente ingrassano di patrii cadaveri, mentre gl'impiegati dell'Unione Cinematografica Italiana lavorano a chiudere i conti e l'avvocato Barattolo *procul negotiis*, con filosofia menimpipista placidamente assapora i goldoniani "piaceri della villeggiatura".

E, intanto, (eccettuato Paradisi) nessuno parla. Forse anche quelli che potrebbero e saprebbero parlare alto e chiaro, nell'incertezza dell'ora, non sapendo se gli uomini

dell'oggi catastrofico potranno magari essere ancora quelli di un possibile domani, con cautela del resto spiegabile, non affrontano apertamente la verità che è finalmente ora di dire. Per dare il fuoco alla miccia sotto questo castello di cartone industiale e commerciale che, oramai vuoto, ha tuttavia l'aria di voler stare ancora in piedi, occorre veramente un pazzo o un eroe? Io credo invece che basti semplicemente un giornalista. Ho abbandonato un anno fa la cinematografia per questa nostra cara «Epoca», giovane e battagliera, prima che la crisi si delineasse. Ho, per parlare in materia, competenza sufficiente, conoscenza libera d'uomini e di cose e sopratutto l'onesta forza dell'indipendenza morale. Io non chiedo, aprendo questa campagna, nulla per me, né mi attendo possibili ritorni a fortune cinematografiche che, del resto, non ho mai conosciute. So bene che corre su me in Italia, per farmi maggiormente amare dai miei colleghi ed amici della letteratura, la leggenda che io abbia guadagnato un patrimonio dai trenta e più soggetti cinematografici che io ho composti a cominciar dai giorni dell'insana tentazione offertasi a me tra i primi sorrisi di una *Signorina Ciclone* e di un *Il Re, le Torri, gli Alfieri*. La verità è invece che il cinematografo è un mondo di affari e tutti sanno che questi non son pane per gli ingenui denti dei poeti. Ho fatto dunque i miei affari al cinematografo da poeta, chiudendo cioè col passivo. Tornato alle lettere e al giornalismo, avendo tuttavia dato all'arte cinematografica, come autore, qualche film che ebbe non spregevole e non dimenticata fortuna, posso dire di non aver conosciuto mai né alte prebende, né giorni tranquilli. L'avvocato Barattolo può farmi fede che i miei films eran quelli che meno costavano all'industria: era, il mio, il bazar del poco prezzo condotto da un uomo di buona volontà per gli altri e senza alcuno spirito pratico per sé...

Ho quindi, signor Ministro, l'incontestabile diritto di parlare oggi con intera libertà ed in piena serenità. Condotta pian piano al macello senza ragione, gettata a terra d'improvviso da una cieca furia di distruzione, mangiata calda dai corvi prima ancora di essere morta, l'industria cinematografica italiana è oggi in agonia. Ne sa niente Lei, signor Ministro? Credo di no, dal momento che Ella, Eccellenza, non chiede neppure a quel famoso sconsigliatissimo Consiglio notizie dell'agonizzante. Le pubbliche lettere che io comincio ad aver l'onore di indirizzarle vogliono appunto onestamente informarla su le ragioni e le situazioni della crisi cinematografica considerata nelle deplorevoli infamie dell'arrembaggio commerciale, nelle colpe e nelle sventure, nelle paure e negli egoismi dell'industria ed anche, lealmente, nelle responsabilità artistiche, sia morali che materiali, della mano d'opera e della manifattura. Credo ch'Ella, signor Ministro, lette queste aperte denunzie che voglion giovare alla possibilità di salvare una grande industria italiana ed uno dei più potenti mezzi di propaganda nazionale, vorrà sentire il dovere di interventire, come uomo di governo e come italiano. Se così non fosse, Eccellenza, vorrebbe dire che Ella, Ministro dell'Industria, preferisce a quella che era la terza industria nazionale una piccola industria enologica, di carattere regionale e personale, nel cui lieto nome non sarebbe certo il caso di guastarci e solo sarebbe il caso di concludere dicendo:

– Eccellenza, prendiamo il *vermouth*...

Non è, del resto, che un *vermouth* anche questa prima lettera: aperitivo efficace, io spero, Eccellenza, per questo sardanapalesco banchetto delle grandi e piccole verità che non si sono ancora dette e che io, Eccellenza, le dirò.

* * *

Eccellenza,
che vi sia ciascun lo dice,
dove sia nessun lo sa.

Non si tratta, signor Ministro, come al secondo atto del *Demetrio* di Pietro Metastasio, della fede degli amanti, irreperibile come l'Araba fenice. Si tratta, Eccellenza, del soggetto-capolavoro, del film meraviglioso, del prodigio geniale d'invenzione, d'immaginazione e di fantasia che mandi in visibilio le platee cinematografiche del mondo intero, da quelle in cui i minatori d'Irlanda tra *gin* e pipa cercano aspre emozioni a quelle in cui i negri della Papuasia seduti per terra cercano, alla luce degli schermi, pidocchi randagi nelle scomposte chiome delle progeniture. In fondo questo capolavoro cinematografico, da tutti atteso, è sempre di là da venire come il Messia. Non solo non l'ha dato per ora la produzione italiana tanto sovranamente disprezzata da quei fini buongustai e da quei delicati critici che sono i proprietarii delle sale cinematografiche nazionali, ma in verità neppure la Francia geniale, la metodica Germania, la schizzinosa Inghilterra o l'intraprendente America sono riuscite, per ora, a mandarcelo. Dall'Inghilterra non c'è mai giunto un film che non uscisse dalle sciroppose romanticherie per *misses* stagionate o impuberi fanciulle della "Tauchnitz Edition". Dalla Francia è giunta, sola voce che cercasse, quella di Abel Gance, ardito apostolo di una forma di "poema cinematografico" che non ebbe del resto, in Italia, che modestissima fortuna. Dall'America qualche grande visione di Griffith, come *Intolerance* e qualche film moderno dello stesso come *Il giglio infranto* o *Laggiù verso l'est* [*Way Down East*] in cui un'atmosfera diffusa di facile poesia, maestria incomparabile di messa in scena, e la trovata "sensazionale" dal punto di vista della visione cinematografica nascondevano le decrepitudini dei soggetti cento volte ripetuti in tutte le cattive letterature del mondo. In Italia, l'abbiamo detto, nulla. Nella *Signorina Ciclone* in cui io ebbi a collaboratore Augusto Genina, ne *Il Re, le Torri, gli Alfieri* ed in qualche altro tra i miei primi films, io tentai modestamente di avviare alla fantasia la visione cinematografica. Ma dovetti smettere subito e sfuggire l'originalità come l'orrenda via della perdizione commerciale. Tutti gl'industriali ebbero sempre paura delle idee nuove e dei tentativi non fatti ancora. Non muovendosi essi che da una concezione di film borghese e mediocre, fatto di gente e di avvenimenti soliti, ridussero me e tutti a cercare soggetti nella più facile e abusata realtà, nel più borghese stereotipismo. E poi vengono i censori... «Perché non fate? Perché non cercate? Perché non sapete rinnovare?». Ma bravi... Che testoni, i censori... Andate un po' voi, dolci censori, a ragionar con le inveterate abitudini e le cieche ignoranze degli industriali in genere... Solo dalla Germania ci giunse un film, prima della guerra, ch'era cinematograficamente, come soggetto, un capolavoro: *Bug l'uomo d'argilla* [*Der Golem*, 1914, di Paul Wegener e Henrik Galeen]. Apriva quello, nel mondo della fantasia, grandi porte all'invenzione dei poeti. Non ebbe seguito. Invece il cinematografo si ostinò ad essere teatro e romanzo, teatro senza grido, romanzo senza parola, cioè caricatura muta e grottesca del teatro, andando avanti, a furia di titoli e di ripieghi, abbominevole deformazione del romanzo, sostituendo tutto ciò che è esteriore a tutto ciò che è interiore, riducendo le vicende ai loro gesti invece che ai loro sentimenti, dando d'un romanzo ciò che un uomo potreb-

be capirne, di fronte ad un libro in una lingua a lui straniera, cogliendone sommariamente la vicenda dalle illustrazioni. È recente il caso di Anatole France il quale, condotto a vedere il film che a Parigi avevan tratto dal suo *Lys rouge*, esclamò sorridente col suo *oeil de face dans son visage de travers*: «Oh, è bellissimo... Ma non capisco perché hanno pagato a me i diritti d'autore... In tutto quello che ho visto, io che c'entro?...».

Né teatro, né romanzo, ma cosa nuova, fatto nuovo, arte nuovissima, cioè "visione", visione in movimento, quadro animato, tecnicamente fatto per poter creare vivo ed illusorio, attraverso il trucco sapiente, l'Impossibile, il Fantastico, il Meraviglioso, il cinematografo doveva trovare nella fantasia le sue strade larghe e nuove, ed i suoi inesauribili giardini. Gli scrittori, i poeti, gli artisti di ogni paese, a cominciare da Gabriele D'Annunzio in Italia, da Maurice Barrès in Francia, da Gherardo Hauptmann in Germania, da Bernard Shaw in Inghilterra, hanno avvertito di questo gli artefici cinematografici. Molti di costoro capirono e videro come quei poeti vedevano... Ma sì... Andate a far capire tutto questo agl'industriali, svegliate un po' quelle talpe dal cheto sonno delle loro abitudini. Persuadete, se vi riesce, i commercianti ad arrischiar danaro su idee nuove, su visioni nuove, su principii nuovissimi. Disgraziatamente nel cinematografo, tra l'opera d'arte e il pubblico, c'è il denaro con tutte le sue cautele. Un editore stampa un libro pazzo. Poco male: arrischia poche migliaia di lire e ci sarà sempre, del resto, chi lo comprerà. Un capocomico porta alla ribalta l'opera originale d'un drammaturgo. Alla peggio saranno fischi una sera ed avrà perduto la fatica di otto o dieci giorni di prove. Ma al cinematografo occorrono, per eseguire la visione dell'artista, centinaia di migliaia di lire. E allora, Eccellenza, quale prudenza nell'industriale che deve arrischiar producendo e quale paura nel commerciante che deve arrischiare comprando... E prudenza e paura hanno naturalmente una sola via d'uscita: rifar quello che s'è già fatto e già esperimentato, batter sempre le stesse vie sicure. Far meglio se è possibile, sì, ma nelle forme solite e nei modi cogniti. Originalità? Dio liberi... Novità? Dio scampi... Fantasia? E che roba è mai questa? Mai sentita nominare. Tornate domani, o signore, con roba solita, garantita, senza sorprese... *Quo Vadis?* È andato? E rifacciamo *Quo Vadis?* A tutti è piaciuta come film *La signora delle camelie?* E ritiriamo fuori Margherita ed Armando... Vogliamo fare oggi un gran film nuovo spendendoci qualche milione? Ritiriamo fuori *I promessi sposi*. Ma a quello che c'era veramente da fare nessuno ha pensato mai. Chi ha mai osato credere – tranne isolatissimi tentativi – nei racconti fantasiosi e meravigliosi delle *Mille e una notte*? Chi ha veduto la fantasia cinematografica dei *Contes* di Perrault? Chi ha mai permesso di parlare dei *Romanzi di Cavalleria* e del *Ciclo della Tavola Rotonda*? Chi ha mai pensato a realizzare cinematograficamente il capolavoro della fantasia dell'*Orlando* ariostesco? Chi s'è mai ricordato di quel gigantesco creatore di visioni – sì, signori, di visioni... – che fu Shakespeare? Io che scrivo, Eccellenza, osai una sera proporre la traduzione cinematografica della *Tempesta*. Ridono ancora...

Ma nondimeno chiedono ancora il "soggetto", costoro chiedono ancora il miracoloso, l'irreperibile e taumaturgico Soggetto, l'Araba Fenice, cioè, della genialità cinematografica. Poco più di un mese addietro l'avvocato Barattolo, senza farmi fare un sol minuto d'anticamera, mi fece l'onore di mandarmi a chiamare nel suo studio, ove mi tenne questo preciso discorso:

– Caro amico, finito è il tempo delle "dive", dei "divi", delle virtuosità d'un direttore, ciò che conta per reggere la concorrenza mondiale è il soggetto, *unicamente* il soggetto. Oggi il soggetto è tutto. Io non capisco perché voi non vogliate seriamente occuparvene. Voi siete uno dei pochi che in Italia possano davvero coprirsi d'onore e di quattrini in questo campo. Scrivere romanzi? Scriveteci invece molti films. Io ve li pagherò il doppio, il triplo, il quadruplo di quanto il vostro editore paga i vostri romanzi. Voi potete, volendo, lavorando qualche settimana, con buona volontà, guadagnarvi da noi centomila lire in un anno. Coraggio dunque e al lavoro.

Ringraziando Barattolo per la lusinghiera fiducia, osai chiedergli tuttavia per quale strada i soggetti miracolosi ch'egli mi richiedeva dovessero essere cercati e scelti ed insistetti ancora una volta sulla fantasia, su l'irreale, sul favoloso, sul meraviglioso, campo specifico della cinematografia, suo infinito e naturale reame.

– No, no, mi rispose subito l'avvocato Barattolo... Niente fantasia e poesia... Cose semplici, mio caro, cose umane, cose vere, sentimenti elementari, che possono avere eco in tutti i cuori, cose della vita, casi degli uomini... Vedete gli americani? Vedete Griffith? L'ultimo soggetto... *Laggiù verso l'est*... A Londra, un fanatismo... Domandatelo ad Amato... Una ragazza è stata sedotta e abbandonata con un bambino... Cerca lavoro... Ne trova in una fattoria... Il padrone si innamora di lei... I pettegolezzi delle comari accusano la ragazza e svelano la sua colpa... La povera è scacciata...

Per quanto mi sforzassi non riuscivo a vedere in che cosa mai tutto ciò differisse – *se non come esecuzione* – da tutto ciò che producono nel mondo, cinematograficamente, i più banali e sciagurati imitatori delle *Due orfanelle* (del resto prossimo soggetto di Griffith e scelto anche, credo, dall'avvocato Barattolo ed eseguito dall'Unione). Comunque la conversazione finì lì e, per maggiori accordi, fui rimesso nelle delicate mani di Arturo Ambrosio, il quale sorridendo disse:

– Ci son disponibili Bualò e la sua *troupe* e potrebbero lavorare. Ha due oche, un cane, tre gatti, alcuni topi bianchi e una scimmia, tutti ammaestrati benissimo... Venga a vedere in proiezione... Vedrà, c'è da fare un bel soggettino, ma proprio carino, carino. Veda lei, faccia lei...

Non ne ho fatto nulla, Eccellenza, e, pochi giorni dopo, convocato a scegliere un altro soggetto per Soava Gallone, cerca e cerca, scegli e scegli, tra nuovo e vecchio, la scelta cadde sopra un vecchio romanzo di Stendhal, *La chartreuse de Parme*. Di lì non s'esce. Vecchi o nuovi romanzi, commedie celebri, sfruttamento cinematografico dei nomi universali... Balzac, Dumas, Zola, Rostand... Oh, Rostand, Eccellenza, e *Cyrano de Bergerac*... Quale bizzarra idea, cinematograficamente parlando, se lei ci pensa un solo momento!... L'amore d'un uomo che non osa far sapere che ama e non può manifestare il suo amore... Quindi tormento psicologico al quale la parola, e la bella, calda, travolgente parola di Rostand, è *indispensabile* per esprimersi... E il cinematografo è muto! Il dramma d'una donna che s'innamora d'un giovane uomo non per la bellezza del suo volto ma per l'ardore e l'incanto *delle parole che dice*... E il cinematografo è muto! L'ardore tormentoso di un uomo costretto ad esprimere con le parole, coi suonanti ed incalzanti alessandrini, tutti musiche e squilli di rime, l'amore che egli sente mentre *deve parlare per un altro*. E il cinematografo è muto! Si può mai immaginare, Eccellenza, nulla di più anticinematografico di questo?

Un'opera tutta fatta di *couplets*, un'opera drammatica che ha la romanza della prima donna, l'a solo del tenore, la cabaletta del baritono, il duetto d'amore, il terzetto ed il quartetto e il coro, come in un'opera lirica... Immagini lei il duetto del primo atto senza la tirata famosa:

Je vous previens, cher Mirmidon,

qu'à la fin de l'envoi je touche...

Un duello qualunque, Eccellenza. E immagini l'episodio del naso senza il famoso *couplet*:

Est-ce un pic, est-ce un cap, est-ce une peninsule?

Non altro, Eccellenza, che un qualunque alterco. Immagini Carbonello senza il:

Ce sont le cadets de Gascogne...

o immagini la scena del balcone senza i versi famosi:

...un baiser? Mais, à tout prendre, qu'est-ce?...

Due innamorati arrampicati tra l'edera a darsi un bacio e giù un povero diavolo, più scemo di loro, e che regge il lume... E immagini, al quart'atto, il piffero natìo che rianima il cuore dei guasconi in guerra senza l'evocazione di Cyrano:

...C'est la verte douceur des soirs sur la Dordogne...

...Ecoutez les Gascognes, et toute la Gascogne...

Augusto Genina – che ha l'istinto del dinamismo cinematografico – avrà fatto senza dubbio miracoli di genialità e d'ingegnosità e i versi di Rostand saranno certamente riprodotti in larghe proporzioni, nella bella traduzione del nostro povero e infelicissimo Mario Giobbe, su lo schermo dei cinematografi dove noi li rileggeremo molto volentieri. Cyrano, Rostand, nomi popolarissimi; film di grande richiamo, affare certo eccellente... Ma è questo il cinematografo dunque e può e deve mai esser questo l'esclusivo orizzonte della cinematografia? E solo questo riesce a suggerire alla scelta dell'Unione l'ufficio soggetti, in quel suo tranquillo e ospitale terzo piano *sott'i copi*, dove scetticamente e bonariamente sorride il mio balzacchiano amico Savarese?

Povero e caro Savarese, che ha già letto tutt'una biblioteca e ancora continua a leggere, imperterrito, due libri al giorno, alla ricerca dell'Araba Fenice, dell'irripetibile soggetto... Due o tre buoni amici e scrittori e pazientissimi lettori, Gaetano Campanile, Gian Bistolfi e Piero Panzini, figlio di Alfredo Panzini, gli fanno o gli facevano corona e dividevano con lui il peso d'inutili e lunghe letture. Ma leggi e leggi, che trovi, mio buon Savarese?

Ah! Tout est lu! Bathylle, as-tu fini de lire?

Ah! Tout est bu, tout est mangé? Plus rien à dire...

Quando all'Unione salivo al terzo piano dell'ufficio soggetti – anch'io alla ricerca di un soggetto che all'Unione, manco a dirlo, non c'era mai – tra quegli uomini di lettere e di biblioteca, condannati a leggere il già letto, a pensare il già pensato, a cercare il già trovato cercando sempre l'introvabile, ogni volta mi veniva in mente il sonetto di *Langueur* in cui Verlaine descrive la stanchezza di tutto e l'inutilità di ogni sforzo. «L'anima solitaria muore in questa densa noia... Dicon laggiù... (laggiù, negli ufficii direttivi ed attivi)... dicon laggiù che vi sono in lontani luoghi lunghi e sanguinosi combattimenti...».

O n'y pouvoir, étant si faible aux voeux si lents,

O n'y pouvoir fleurir un peu cette existence...

Tout est bu, tout est mangé. Plus rien à lire... E veramente mi pareva che Savarese ed i suoi e miei amici altro non avessero che qualche manoscritto *un peu niais qu'on jette au feu*, e giù quel Barattolo, *un peu coureur qui vous néglige*, e lì tra gli scaffali polverosi, tra vecchi libri ingialliti e vecchie idee ammuffite, *un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige*... E cerca, cerca, cerca, il soggetto non si trovava mai... E se caso mai, a furia di leggere e rileggere, qualche cosa una volta sembrava possibile, la vita della scoperta era breve: il tempo appena di scender le scale finché Barattolo, invariabilmente, gettava l'idea nel cestino e con l'idea anche la fatica del povero lettore... Tristemente rassegnato, Savarese risaliva le scale, riaccendeva la cinquantesima sigaretta, ridistribuiva libri e libri per inutili letture ai suoi dolenti compagni di sventura e, balzacchiano lui e balzacchiano io, eternamente fedeli entrambi all'immenso maestro, senza più perderci a cercare inutilmente soggetti, parlavamo di Balzac... Oh dolci ore delle mie visite all'ufficio soggetti, cara *camaraderie* con Savarese, consolazione della buona letteratura a tutte le afflizioni della cattiva cinematografia...

Così mentre le Danaidi dell'ufficio soggetti continuavano nell'eterno e immeritato castigo a gettar acqua di vane letture nella botte senza fondo dell'introvabile capolavoro, giù al pianterreno, con decisioni napoleoniche, i soggetti erano alla meglio o alla peggio improvvisati in cinque minuti. La ricerca era sempre quella: trovare il Capolavoro. Ma la necessità costringeva invece, di volta in volta, ad accontentarsi di un soggetto qualunque, vago ricordo di antica lettura, travestimento di recente successo in altri paesi, suggerimento del primo che passa, capriccio di giornata, numeri al lotto sulla ruota della fortuna... La verità è, Eccellenza, che tutta l'industria cinematografica, poiché non si muove dalla realtà, rifà nel mondo, invariabilmente, i medesimi soggetti. Tra i varii paesi non v'hanno che differenze di trattazione, di sceneggiatura, di messa in iscena. Condita in un modo od in un altro, la zuppa è sempre quella. L'arte dei cuochi è nel mascherarla. Ma è cucina questa, Eccellenza, e la cinematografia vorrebbe invece, finalmente, l'arte degli artisti e la fantasia dei poeti. Ma questi di rado si lasciano prendere da lei, e quando a caso son presi vendono, per qualche migliaio di lire, un po' di reputazione e un fascio di carta scritta purchessia. E se qualcuno ha buona volontà e prende il cinematografo sul serio come – e non a torto, per ora – non l'hanno preso sul serio gli scrittori italiani, l'industriale l'ha chiuso a chiave in una stanza ordinandogli di cercare lì dentro l'Araba Fenice. Ma l'Araba Fenice, Eccellenza, non si cerca e non si trova – come sempre gli industriali hanno creduto – nelle stanze chiuse ove già tutti i cialtroni hanno frugato. Se si vuole il Nuovo bisogna aprire le porte e dare finalmente alla cinematografia nell'immaginoso e nel fantastico il solo destino per cui essa è nata. Volete opere veramente nuove? E non chiudete allora i poeti a far da lettori nelle biblioteche, non chiedete nulla ai vecchi libri, ma scaraventate i poeti all'aria aperta, lasciateli correre laggiù, per cercare l'Araba Fenice, negl'infiniti deserti del sogno, là dove il favoloso e il miracoloso uccello volge di rogo in rogo e rinasce dalle sue ceneri, morto nel libero vento, nel libero vento rinato, sempre nuovo, sempre infinito, come quando la Poesia ha libere le ali.

Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana: I. I patriotti dello "sleeping" Roma-Berlino, «L'Epoca», Roma, VI, 198, 25 agosto 1922, p. 3; *VII. Le Danaidi dell'ufficio soggetti*, «L'Epoca», VI, 208, 6 settembre 1922, p. 3.

BIOFILMOGRAFIA
a cura di Luca Mazzei

Lucio d'Ambra, pseudonimo di Renato Eduardo Anacleto Manganella, nasce a Roma il 1° dicembre 1880 da famiglia napoletana. Compie gli studi al Liceo Ennio Quirino Visconti di Roma, poi al Liceo di Alatri. Muove i primi passi nel mondo teatrale e letterario nel 1896, quando vedono la luce sia il libro di poesie *Le sottili pene* che gli atti unici *La fine d'un romanzo* e *Steeple Chase*. Contemporaneamente iniziano le prime collaborazioni giornalistiche. È già immerso in una fervida attività teatrale e redazionale quando, nel 1900, pubblica il romanzo *Il miraggio*, il primo firmato con lo pseudonimo Lucio d'Ambra, inventato per lui da Ugo Ojetti. La fortuna teatrale arriva invece nel 1904 con il poema eroico in versi *Il Bernini*, scritto in collaborazione con Giuseppe Lipparini per Ermete Novelli, ma poi interpretato a Milano da Ferruccio Garavaglia. Negli anni successivi si dedica intensamente al giornalismo, scrivendo di teatro e letteratura (soprattutto francese) per numerose riviste italiane ed estere. È di questo periodo l'intensa frequentazione con varie personalità dell'ambiente culturale italiano, fra cui Giustino Lorenzo Ferri, Domenico Oliva, Ugo Ojetti, Tomaso Monicelli, Guelfo Civinini, Luciano Zùccoli, Luigi Pirandello, Luigi Capuana, Eduardo Boutet e Ugo Falena. Nel 1911, dopo un lunga permanenza in qualità di critico teatrale sulle colonne del quotidiano romano «La Tribuna», assume la direzione del settimanale «La Tribuna Illustrata» e del mensile «Noi e il Mondo», riviste di grande tiratura entrambe legate a «La Tribuna», di cui rimarrà direttore fino all'estate 1918. Sempre del 1911 è la stesura del primo adattamento cinematografico, una riduzione de *I promessi sposi*, scritta in modo anonimo per la Film d'Arte Italiana di Roma. Nel 1913 fonda e dirige con Achille Vitti il "Teatro per Tutti", spazio destinato alla rappresentazione di commedie in un atto o comunque brevissime. Dello stesso anno è anche la sua anticipatrice segnalazione, sulle pagine della «Rassegna Contemporanea», del primo tomo della *Recherche* di Proust, uscito in Francia appena un mese prima. Nel 1916, con *La signorina Ciclone* firma "ufficialmente" la sua prima sceneggiatura cinematografica (in collaborazione con Augusto Genina). Nel 1917 arriva anche la prima regia, *Le mogli e le arance*, "vigilato" insieme a Luigi Serventi e a Caramba per la Do-Re-Mi, la casa che d'Ambra ha appena co-fondato insieme agli esercenti cinematografici romani Ernesto e Raniero Bianchi. Nel giugno 1918, grazie all'interessamento economico di Alfredo Fasola, fonda la Lucio d'Ambra Film, confluita poi, già dal 30 gennaio 1919, nel monopolio UCI. A causa del tracollo finanziario dell'UCI, l'avventura produttivo-cinematografica di d'Ambra subisce un traumatico arresto nell'estate del 1921. Non si ferma però il suo interesse giornalistico verso il mondo del cinema, proseguito fino agli ultimi giorni di vita. Nell'aprile 1922 fonda il circolo culturale "Le Stanze del Libro", attivo con mostre, conferenze e rappresentazioni teatrali. Nel luglio è nominato presidente della Società degli Autori di Roma, organismo che egli orienta verso un'attività di tutela morale della produzione letteraria nazionale. Nel 1923, in seguito a una feroce battaglia giornalistica a favore del repertorio teatrale nazionale svoltasi al Teatro Eliseo di Roma, fonda con Mario Fumagalli e Santi Savarino il "Teatro degli Italiani", spazio interamente dedicato alla rappresentazione di opere drammaturgiche nazionali. Gli anni successivi sono dedicati a un'intensa attività di produzione letteraria, soprattutto romanzi. Nasce ora infatti, probabilmente in collaborazione con l'editore Mondadori, il progetto delle sette trilogie (in alcuni casi espanse a quadrilogie o pentalogie), poi rimasto incompiuto. Nel luglio 1928, su richiesta di diciotto membri dell'Académie Française, è nominato da Poincaré Ufficiale della Legion d'Onore. Nel giugno 1931 muore il figlio Diego, diplomatico del Regno a Cannes ed ex giornalista. Negli anni successivi, forse proprio a causa del tracollo emotivo dovuto a questa perdita, d'Ambra si immerge ancora più nel lavoro di scrittura, dedicando alla memoria del figlio ogni futura opera. Nel 1932 al Salone Margherita fonda "La Baracca e i Burattini", spazio destinato a rappresentazioni di testi teatrali italiani seguiti da conferenze. Sempre nel 1932 viene trasmessa dall'Eiar la sua prima commedia radiofonica, *Il bridge delle signore mature*. Nel 1935, con la stesura dell'adattamento cinematografico di *Re burlone* e con la regia (non accreditata) di *Pierpin*, torna a un'intensa attività di scrittura cinematografica. Il 19 aprile 1937, insieme a Giovanni Papini, Angelo Gatti, Arturo Dazzi e Giuseppe Pession, viene nominato Accademico d'Italia, carica onorofica che egli aveva sperato a lungo di ricevere. È ancora immerso in una frenetica attività lavorativa quando, la notte fra il 30 e il 31 dicembre 1939, muore a Roma stroncato da una crisi cardiaca.

Questa filmografia comprende tutti i film a cui, secondo le fonti sinora identificate, risulta legato il nome di Lucio d'Ambra. La ricerca si è svolta prevalentemente su fonti cartacee, e talvolta sulla visione dei film: ci siamo basati sulla ormai classica filmografia del cinema muto italiano di Vittorio Martinelli pubblicata in vari volumi di «Bianco & Nero» (alla quale rimandiamo anche per trame, brani di recensioni e illustrazioni), integrandola o correggendola con dati emersi da documenti autografi, interventi saggistici, memorie, articoli e interviste pubblicati sulla stampa dell'epoca, nonché dal Chiti-Lancia edito da Gremese per i film sonori. L'ordine cronologico tiene conto, quando reperita, della data di lavorazione. Sono messi in rilievo i film, compresi quelli terminati ma non usciti, a cui d'Ambra ha collaborato solo col soggetto e la sceneggiatura (con un asterisco) e quelli di cui ha curato anche la regia o la supervisione (con due asterischi), mentre restano senza asterisco i titoli per cui ha fornito solo il soggetto o ha scritto l'adattamento da opera non sua. Fra parentesi quadre sono i titoli di alcuni film probabilmente mai realizzati o non terminati. Una sezione a parte è stata riservata ai film U.C.I. girati dalla Lucio d'Ambra Film di cui d'Ambra era direttore generale. In un'ulteriore sezione sono elencati i soggetti e le sceneggiature di d'Ambra per film mai realizzati.
Ricordiamo che risultano attualmente conservati o preservati, in tutto o in parte, solo i seguenti film muti: Effetti di luce, La signorina Ciclone, La chiamavano "Cosetta", Le mogli e le arance, Carnevalesca, Papà mio, mi piaccion tutti!, Due sogni ad occhi aperti, La falsa amante, L'Illustre Attrice Cicala Formica, La fine dell'amore, La principessa Bebè.

I promessi sposi
Regia: Ugo Falena; *soggetto*: dal romanzo omonimo di Alessandro Manzoni (1827); *riduzione*: Lucio d'Ambra; *produzione*: Film d'Arte Italiana, Roma; *data di disponibilità della copia*: luglio 1911; *visto di censura*: 9825 del 22-6-1915.

Excelsior
Regia: Luca Comerio; *soggetto*: dal *Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti e Romualdo Marenco; *regia ballo*: Enrico Biancifiori; *scenografia*: Caramba [Luigi Sapelli]; *prologo recitato dal vivo per le rappresentazioni al Teatro Adriano di Roma*: Lucio d'Ambra; *interprete prologo*: Adele Garavaglia (secondo altra fonte: Renata Sainati); *adattamento musicale*: maestro Armando Dominici (su musiche di Romualdo Marenco); *direzione musicale*: maestro A. Dominici (Genova), maestro Carlo Ciscardini (Catania e Palermo), maestro Morello (Roma, Teatro Cines); *interpreti*: sig.ra Galimberti, sig. Biancifiori; *produzione*: Luca Comerio, Milano/Sonzogno, Milano; *visto di censura*: 1950 del 17-12-1913; *prima visione*: dicembre 1913 (Genova, Teatro Carlo Felice), 29-4-1914 (Roma, Teatro Adriano); *lunghezza*: 2000 m.; *lunghezza copia Cineteca Nazionale*: 482 m. (solo ep. del "Ballo Excelsior").
Il prologo, scritto da Lucio d'Ambra, pare prevedesse uno spettacolo multimediale, composto da un monologo e da proiezioni di brani o di diapositive del film.

Effetti di luce
Regia: Ercole Luigi Morselli, Ugo Falena; *soggetto*: Lucio d'Ambra dalla sua commedia omonima (1906); *fotografia*: Giorgino Ricci; *interpreti*: Stacia Napierkowska (*Rosina Montaguti*), Rodope Furlan (*marchesa D'Osnago*), Guido Graziosi (*marchese Andrea D'Osnago*), Raffaello Mariani (*conte Lisiera*); *produzione*: Film d'Arte Italiana, Roma; *distribuzione*: Pathé, Italica Film (Lazio, Toscana, Piemonte e Liguria); *visto di censura*: 11926 del 22-8-1916; *lunghezza*: 715 m.; *lunghezza copia Cineteca del Comune di Bologna*: 854 m. (45' a 16 f/s).
Da un articolo di d'Ambra si apprende che il film fu proiettato a Parigi fra l'agosto e il settembre 1916. È inoltre da segnalare che una versione cinematografica della commedia di d'Ambra è annunciata, con il titolo *L'isola delle rose, effetti di luce*, già nel dicembre 1914. Doveva realizzarla l'appena inaugurata Santoni Film (dir. art.: Ercole Luigi Morselli).

La signorina Ciclone*
Regia: Augusto Genina; *soggetto*: Lucio d'Ambra, liberamente tratto da *Fluffy Ruffles, la fanciulla americana* di Ettore Marroni (1908); *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra, Augusto Genina; *fotografia*: Carlo Montuori; *scenografia*: Giulio Folchi; *arredamento*: ditta Ducrot, Palermo; *interpreti*: Suzanne Armelle (*Miss Fluffy Ruffles, detta la signorina Ciclone*), Francesco Cacace-Gaeta (*Claudio Barsac*), Paolo Wullmann (*Aly*), Franz Sala, Carlo Cattaneo, sig.ra Romani del Teatro Sarah Bernhardt; *produzione*: Medusa Film, Roma; *lavorazione*: febbraio-aprile 1916; *riprese*: Milano Film, Milano; *visto di censura*: 11623 del 2-6-1916; *prime visioni*: 23-6-1916 (Roma), fine novembre 1916 (Parigi, Gaumont Palace); luglio 1917 (Olanda); *lunghezza*: 1831 m.; *lunghezza copia Cineteca del Comune di Bologna*: 421 m. (solo l'inizio del film: 23' a 16 f/s).

Il film doveva essere interpretato da Stacia Napierkowska, ma a riprese iniziate la parte venne affidata a Suzanne Armelle, un'ex attrice del *Théâtre des Capucines* di Parigi appena arrivata in Italia e da pochissimo passata al cinema. Nel 1917, del film furono anche annunciate una traduzione in operetta e una in romanzo, che però non videro mai la luce.

Il Re, le Torri, gli Alfieri**
(anche: *Il re, le torri e gli alfieri*; altri tit.: *Echec au Roi; Story of a Little Check*)
romanzo in 4 parti
Regia: Ivo Illuminati; *supervisione*: Lucio d'Ambra; *soggetto*: dall'omonimo romanzo di Lucio d'Ambra (1915-16); *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Carlo Montuori; *decorazioni sceniche*: Pasquale Massimo, Fosco Barberis (Francesco Barberio), Giulio Folchi; *costumi*: Giulio Folchi, Casa Caramba, Torino; *arredamento*: Casa Ducrot, Palermo; *interpreti*: Luigi Serventi (*Rolando, re di Fantasia*), Giorgina Dentice di Frasso (*la "torre" duchessa Isabella di Frondosa/Loulette Louly*), Enrico Roma (*l'"alfiere" marchese d'Aprè*), Giovanni Ravenna (*il "cavallo" duca di Frondosa*), Francesco Cacace, Paolo Pesci, marchese Vittorio Bourbon Del Monte (*gli altri "alfieri"*), Bianca Virginia Camagni (*l'altra "torre"*), Paolo Wulmann (*il Gran Cerimoniere*), un nano (*il Gran Ciambellano*), 24 giovani attrici (*le "pedine" bianche e nere*); *produzione*: Medusa Film, Roma; *lavorazione*: da luglio-agosto a ottobre 1916; *riprese*: teatri di posa Milano Film, Milano (interni) e Roma (esterni); *distribuzione*: Megale Film, Italica Film (Piemonte); *visto di censura*: 12665 del 6-12-1916; *prime visioni*: 14-12-1916 (Napoli, Teatro Politeama Giacosa); 12-1916 (Palermo, Kursaal Biondo), 12-1-1917 (Roma, Cinema Moderno e Modernissimo), marzo 1917 (Firenze, Teatro Excelsior e Venezia, Cinema Italia e Torino), giugno 1917 (Parigi, Gaumont Palace, e Londra), dicembre 1918 (Il Cairo, Cinema Obélisk); *lunghezza*: 2206 m.

Luigi Serventi

Secondo quanto pubblicato da «Il Tirso» (XIII, 38, 20 settembre 1916) il film «era suddiviso in quattro parti, e costituito da 500 quadri»; in vari cataloghi di distributori e recensioni il film però viene descritto in 5 parti. La prima visione del film doveva essere il 31 ottobre, a Roma, ma poi slittò. A Roma, nei primi quattordici giorni di programmazione, si calcola che sia stato visto da circa 150.000 persone, battendo ogni precedente record d'incassi. A Parigi pare sia stato in programmazione al Gaumont Palace per più di un mese, passando poi all'Auber Palace.

Come le foglie
Regia: Gennaro Righelli; *soggetto*: dall'omonima commedia di Giuseppe Giacosa (1900); *adattamento*: Gennaro Righelli (secondo altra fonte Lucio d'Ambra); *fotografia*: Giacomo Angelini; *interpreti*: Maria Jacobini (*Nennele*), Ignazio Lupi (*Giovanni Rosati*), Alberto Collo (*Tommy*), Guido Guiducci (*Massimo*), Floriana (*Giulia*), Ida Carloni-Talli, Alberto Pasquali; *produzione*: Tiber Film, Roma; *visto di censura*: 12358 del 24-1-1917; *prima visione*: 2-2-1917 (Roma); *lunghezza*: 1920 m.
Ad attribuire l'adattamento della commedia a Lucio d'Ambra è Giuseppe Lega («La Cinematografia Italiana», XI, 21-22, 25 dicembre 1917).

La chiamavano "Cosetta"*
cinedramma in 5 parti
Regia: Eugenio Perego; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Emilio Guattari; *interpreti*: Soava Gallone (*Cosetta*), Amleto Novelli (*Marco Sanvalle*), Olga Virgili (*marchesa Anna*), Bruno Emanuel Palmi (*il figlio di Marco*), Leo Giunchi; *produzione*: Film d'Arte Italiana, Roma; *fine lavorazione*: febbraio 1917; *distribuzione*: Monopolio Lombardo (Italia centro-settentrionale), Union Film, Napoli (Italia meridionale, escluso Calabria e Sicilia); *visto di censura*: 12725 dell'1-5-1917; *prime visioni*: 14-5-1917 (Roma), 28-9-1917 (Milano); *lunghezza*: 1711 m.; *lunghezza copia Cineteca del Comune di Bologna*:1720 m. (solo controtipo).
Il film era già pronto a fine aprile del 1917, quando venne proiettato «in visione privatissima».

Le nove stelle
fantasia mimica
Regia: Giulio Antamoro; *soggetto*: da un racconto di Antonio Scarfoglio; *sceneggiatura*: secondo alcune fonti Lucio d'Ambra; *fotografia*: Giacomo Bazzichelli; *interpeti*: Mary [poi Maria] Corvin [Corwin o Corwyn], Giorgio Genevois, Piero Concialdi, Elisa Cava; *produzione*: Polifilms, Napoli; *lavorazione*: marzo-aprile 1917; *distribuzione*: Lombardo; *visto di censura*: 12762 del 6-6-1917; *prima visione*: 13-11-1917 (Roma); *lunghezza*: 1605 m
L'attribuzione a Lucio d'Ambra come sceneggiatore, riscontrata solo in articoli torinesi del gennaio-febbaio 1919, potrebbe venire da un'erronea o truffaldina indicazione di un distributore o di un esercente cittadino. Va comunque detto che tale attribuzione concorda sia col genere di film, sia con la presenza come protagonista di Mary Corvin.

Emir cavallo di circo**
(anche: *Emir cavallo da circo*)
romanzo cinematografico in 3 parti
Regia: Ivo Illuminati, Romano Zampieri; *supervisione*: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra, *fotografia*: Alfredo Donelli; *interpreti*: Margot Pellegrinetti (*Claudine la Roque*), Italia Marchetti (*la cavallerizza Vertige*), Enrico Roma (*Armando d'Ervant*), Romano Zampieri (*il clown Trulli*), Luigi Rossi (*il cocchiere Luigi*), Pier Camillo Tovagliari (*lo scultore La Roque*), Achille Vitti (*lo zio, barone Lenormand*), Anita Dionisy ed Emir, cavallo sapiente; *produzione*: Medusa Film, Roma; *lavorazione*: marzo-aprile 1917; *riprese*: teatri di posa della Medusa Film a Monteverde, Roma; *distribuzione*: monopolio Renzo Pellati (Italia e Colonie), A. Cristofari & R. Carotenuto (Lazio, Marche, Umbria, Abruzzi e Sardegna), Pittaluga (Piemonte e Liguria); *visto di censura*: 12923 dell'1-8-1917; *prima visione*: 26-12-1917 (Roma); *lunghezza*: 1886 m.
Romano Zampieri subentrò a film iniziato, sostituendo Ivo Illuminati. Secondo quanto riportato da alcune note pubblicitarie, il film sarebbe stato girato nei nuovissimi teatri di posa della Medusa Film sulla collina di Monteverde a Roma. Sembra, però, secondo altre fonti (fra cui ulteriori note pubblicitarie e d'Ambra stesso), che gli studi, la cui edificazione era annunciata da novembre, fossero a quel tempo ancora in costruzione.

La Bohème
Regia: Amleto Palermi; *soggetto*: da *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Murger (1851); *riduzione e adattamento*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Francesco Ferrari; *scenografia e costumi*: Paolo Reni; *interpreti*: Leda Gys (*Mimì*), Luigi Serventi (*Rodolfo*), Bianca Lorenzoni (*Musette*), Vittorio Pieri (*Colline*), Alberto Casanova (*Schaunard*), Camillo De Rossi (*Marcello*), Percy Wynn (*Momus*), Ida Bruni (*Eufemia*), Ines De Ferrari (*Sonia*); *produzione*: Cosmopoli Film, Roma; *fine lavorazione*: luglio [?] 1917; *distribuzione*: Giannoni e Zocchi (Toscana), Pittaluga (Piemonte e Liguria); *visto di censura*: 12906 dell'1-8-1917; *prime visioni*: dicembre 1917 (Firenze e Torino), 14-5-1918 (Roma); *lunghezza*: 1858 m.

Leda Gys, Alberto Casanova e Percy Wynn

La storia dei tredici
Regia: Carmine Gallone; *soggetto*: dal secondo episodio di *Histoire des Treize* (*La duchesse de Langeais*) di Honoré de Balzac (1833); *riduzione e adattamento*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Giovanni Grimaldi; *interpreti*: Lyda Borelli (*duchessa di Langeais*), Ugo Piperno (*conte Cent'anni*), Sandro Salvini (*Montriveaux*); *produzione*: Cines, Roma; *lavorazione*: maggio 1917; *visto di censura*: 13057 dell'1-10-1917; *prima vi-*

Ugo Piperno

sione: 13-10-1917 (Roma, Teatro Cines); *lunghezza*: 1679 m.
Secondo una fonte («Il Cinema illustrato», 20 ottobre 1917) la Cines avrebbe messo in cantiere la riduzione solo a causa del dilatamento dei tempi di produzione di *Carnevalesca*.
È certo comunque che il soggetto del film fosse già in fase di elaborazione nei primi giorni del maggio 1917. Il personaggio del conte Cent'anni è inventato da d'Ambra, che lo riutilizzerà nel soggetto di sua invenzione *Il visconte Gioventù e il conte Cent'anni*.

Le mogli e le arance**
commedia fantastico-sentimentale in 5 parti
Regia: Luigi Serventi (e Caramba per le scene fantastiche); *supervisione*: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Giulio Ruffini; *scenografia e costumi*: Caramba; *interpreti*: Luigi Serventi (*il marchese Marcello*), Mira [o Myra] Terribili (*Caterinetta*), Paolo Wullmann (*il barone Sanglot*), Alberto Pasquali, Rina Maggi, Maria Stella Ferrari [Stella Bleu o Blu]; *produzione*: Do-Re-Mi, Roma; *lavorazione*: aprile-giugno (secondo altra fonte agosto) 1917; *riprese*: studi Do-Re-Mi di via Monesiglio, Roma; *distribuzione*: Enrico Rappini (per Italia e Colonie), Appignani e Penotti (Italia centro-settentrionale), Ribas e Minguella (Spagna e Portogallo), Eclipse (Francia e America del Sud); *visto di censura*: 13064 del 28-9-1917; *prime visioni*: 20-10-1917 (Roma), 3-9-1918 (Bombay, Victor Cinema), marzo 1919 (Milano, Cinema Santa Resegonda), maggio 1919 (Torino e Verona), aprile 1920 (Ascoli, Cinema Eden), settembre 1920 (Catania, Cinema Olympia e Trento, Cinema Eden), 6-6-1922 (Palermo, Cinema Varietà Estivo), novembre 1923 (Tripoli); *lunghezza*: 1919 m.; *lunghezza copia Cineteca Nazionale*: 1504 m. (73' a 18 f/s).
È il primo film di d'Ambra per la Do-Re-Mi, fondata nel marzo 1917 da Ernesto e Raniero Bianchi. Caramba intervenne a riprese già iniziate (maggio), concentrandosi, pare, solo sulla realizzazione delle scene fantastiche. La fine della lavorazione avvenne, per ammissione dello stesso d'Ambra, nel giugno 1917, ma il giornalista di un quindicinale molto bene informato sui vari movimenti dambriani afferma di averne visto girare gli ultimi "quadri" ancora alla fine d'agosto («Il Cinema Illustrato», I, 12-13, 8 settembre 1917).

Carnevalesca*
poema cinematografico in 4 parti e un intermezzo
Regia: Amleto Palermi; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Giovanni Grimaldi; *scenografia*: Rodolfo Kanzler; *costumi*: Caramba; *interpreti*: Lyda Borelli (*la principessa Maria Teresa*), Livio Pavanelli (*il principe Luciano, suo fratello*), Renato Visco (*Luciano bambino*), Mimì (*Maria Teresa bambina*), Thea, Gino Cucchetti, Borgioli; *produzione*: Cines, Roma; *lavorazione*: luglio-agosto 1917; *visto di censura*: 13199 dell'1-1-1918; *prima visione*: 1-3-1918 (Roma, Cinema Corso); *direttore orchestra prima visione*: M°. Manlio Staccanella; *lunghezza*: 1755 m.; *lunghezza copia Cineteca del Comune di Bologna*: 1614 m. (87' a 16 f/s).

Mira Terribili

Lyda Borelli

La prima visione del film coincise con l'inaugurazione del prestigioso Cinema Teatro Corso, in piazza in Lucina, costruito dal padre di Roberto Rossellini, Angelo, su progetto dell'architetto Marcello Piacentini.

Capitan Fracassa
Regia: Mario Caserini; *soggetto*: dal romanzo *Le Capitaine Fracasse* di Théophile Gautier (1863); *riduzione*: Lucio d'Ambra (secondo altra fonte Mario Caserini); *fotografia*: Alessandro Bona; *interpreti*: Thea (*Isabella*), Franco Zeni (*capitan Fracassa*), Ferruccio Biancini (*duca di Vallombrosa*), Ninì Dinelli (*Chiquita*), Roberto Spiombi (*Leandro*), Gemma De Ferrari (*Agostina*), Ernesto Treves (*Vallombrosa padre*), Mimì, Amedeo Ciaffi; *produzione*: Palatino Film, Roma; *inizio lavorazione*: 15 agosto 1917; *riprese*: Palatino Film, Roma; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 13922 dell'1-1-1919; *prima visione*: 13-9-1919 (Roma); *lunghezza*: 2582 m.

Napoleoncina**
racconto in 5 parti
Regia: Lucio d'Ambra (secondo altre fonti Luigi Serventi con la supervisione di Lucio d'Ambra); *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Alfredo Donelli; *scenografia e arredamento*: Giuseppe Sciti; *consulenza storica e oggetti d'arredamento*: barone Alberto Lumbroso (possessore di un Museo Napoleonico); *interpreti*: Maria Corvin (*Maria Vittoria*), Luigi Serventi (*Luciano Ermanti*), Achille Vitti (*colonnello Espada*), Stella Blu [Maria Stella Ferrari] (*Maria Stella*), Emanuele Zaeslin (*dottor Toccasana*), Inga Borg (*miss Margaret Wood*), Romano Zampieri (*mr. Wood*), Giorgio Naglos (*amico di Luciano*), sig.ra Bongi (*sig.ra Espada*), Romano Calò, Caterinetta [Mira Terribili?] (*Maria Grazia*); *produzione*: Do-Re-Mi, Roma; *lavorazione*: agosto 1917-settembre 1918; *riprese*: studi Do-Re-Mi di via Monesiglio, Roma (interni), Fiuggi (alcuni esterni); *visto di censura*: 13315 dell'1-2-1918; *prima visione*: 20/25-3-1918; *lunghezza*: 2032 m.
Inizialmente il film avrebbe dovuto essere messo in scena da Caramba, ma il progetto non andò a termine. La protagonista doveva essere Carmen di San Giusto, poi sostituita nel ruolo di prima attrice della Do-Re-Mi dalla Corvin e mai più richiamata in nessun altro film di d'Ambra. Fra le comparse pare abbiano recitato deputati, senatori e diplomatici autentici, che, per gioco (forse proprio a Fiuggi), accettarono di posare per il film.

Papà mio, mi piaccion tutti!*
Regia: Eugenio Perego; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Emilio Guattari; *scenografia*: Giuseppe Forti; *interpreti*: Claretta Rosaj (*Josette*), Luigi Maggi (*Andrea*), Ernesto Treves, Federico Pozzone; *produzione*: Film d'Arte Italiana, Roma; *lavorazione*: primi di agosto-metà settembre 1917 [?]; *visto di censura*: 13462 dell'1-4-1918; *prima visione*: 2-5-1918 (Roma, Teatro Quattro Fontane); *lunghezza*: 1670 m.; *lunghezza copia Cineteca del Comune di Bologna*: 322 m. (frammento, solo controtipo).

[Ave Maria]
dramma originale in 4 atti
Regia: Giovanni Monza [?]; *soggetto*: ispirato ai motivi musicali de *L'Ave Maria* di Charles Gounod (1853); *sceneggiatura*: Ciullo [Lucio] d'Ambra; *fotografia*: G. Presepi; *produzione*: Fausta Film, Roma; *inizio lavorazione*: settembre 1917 [?].
È difficile sapere se questo film sia mai passato oltre lo stadio di progetto. Dalle pochissime notizie ritrovate si sa solo che la lavorazione, annunciata fino dai primi di luglio («La Vita Cinematografica», VIII, 25-26, 7-15 luglio 1917), sarebbe dovuta iniziare nel settembre 1917, seguita da una riduzione di *Papà Goriot*, opera che, tra l'altro, risulta essere uno dei romanzi preferiti del riduttore balzacchiano Lucio d'Ambra, e, dopo ancora, da *La piccola madre* di Scarfoglio (cfr. «Il Cinema Illustrato», I, 9, 10 agosto 1917, e 12-13, 8 settembre 1917).

Ballerine**
romanzo cinematografico in 4 parti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Alfredo Donelli; *scenografia*: Giuseppe Sciti, Luigi Antonelli; *interpreti*: Mary Corvin (*Coletta Germani*), Ernesto Sabbatini (*il conte Mario, o Marco, d'Anna*), Gemma De Sanctis (*la madre di Mario*), Achille Vitti (*Germani, padre di Mario*), Mira Terribili, Stella Blu [Maria Stella Ferrari], Guglielmo Sabbatini, Federico Pozzone, Filippo Gandussi, Emanuele Zaeslin, Ulderico Persica, Giorgio Naglos, Vincenzo D'Amore e il corpo di ballo del Teatro Costanzi di Roma; *produzione*: Do-Re-Mi, Roma; *lavorazione*: dicembre 1917 [?]-marzo 1918; *riprese*: studi Do-Re-Mi di via Monesiglio, Roma; *visto di censura*: 13499 dell'1-5-1918; *prime visioni*: 18-5-1918 (Roma, Cinema Modernissimo), dicembre 1918 (Il Cairo); *lunghezza*: 2006 m.

La commedia dal mio palco**
racconto satirico-drammatico in 3 parti (altro sottotitolo: *dramma in 3 atti*)
Regia: Lucio d'Ambra (secondo alcune fonti Caramba); *soggetto e sceneggiatura*: Lucio

d'Ambra; *fotografia*: Alfredo Donelli; *scenografia*: Giuseppe Sciti, Luigi Antonelli; *interpreti*: Mary Corvin (*Rosetta d'Aprile*), Umberto Palmarini (*Giacomo, o Ettore, Brema*), Enrico Roma (*Marco Sanfrè*), Ettore Paladini, Achille Vitti, Umberto Zanuccoli; *produzione*: Do-Re-Mi, Roma; *lavorazione*: fine marzo-giugno 1918; *riprese*: studi Do-Re-Mi di via Monesiglio, Roma; *visto di censura*: 13853 dell'1-12-1918; *prima visione*: 15-11-1918 (Roma, Cinema Moderno); *lunghezza*: 1744 m.
Nel luglio 1918, ben prima di ottenere il visto di censura, il film fu proiettato in visione privata al Cinema Modernissimo, occasione nella quale uscì anche la prima recensione («La Cine-gazzetta», II, 249, 13 luglio 1918).

Tutto il mondo è teatro
Regia: Pier Antonio Gariazzo; *soggetto*: Lucio d'Ambra da motivi di Shakespeare; *interpreti*: Clarette Sabbatelli (*Guendalina*), marchese Anderloni (*Rolando*), Armand Pouget, Eduardo Senatra; *produzione*: Vay Film, Milano; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 13932 dell'1-1-1919; *prima visione*: 1-6-1919 (Roma); *lunghezza*: 1942 m.

Passa il dramma a Lilliput**
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Alfredo Donelli; *interpreti*: Mary Corvin, Romano Calò, Elena Lunda, Achille Vitti, Mimì, Bonafè; *produzione*: Do-Re-Mi, Roma; *lavorazione*: primi di giugno 1918-fine giugno 1918; *riprese*: studi Do-Re-Mi di via Monesiglio, Roma; *visto di censura*: 13925 dell'1-1-1919; *prima visione*: gennaio-febbraio 1919 (Roma); *lunghezza originale*: 2070 m.
Una visione dell'«esercito napoleonico a Lilliput» era citata anche fra i "quadri" di *Napoleoncina* pubblicizzati sulla stampa specialistica.

Girotondo d'undici lanceri**
(anche: *Il girotondo di undici lancieri*)
racconto in 3 parti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Alfredo Donelli (secondo altre fonti Umberto Della Valle); *scenografia*: Tito Antonelli; *arredamento*: Giuseppe Sciti; *interpreti*: Mary Corvin (*Rosalba*), Romano Calò (*il principe Ludovico*), Achille Vitti (*il duca*), Elena Lunda, Amerigo Di Giorgio, Romano Zampieri, sig.ra Vitti, sig.ra Pasquali, Renato Piacenti, Federico Pozzone, Linda Pozzone, Rosetta d'Aprile, sig. Massai; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: giugno-agosto 1918; *riprese*: studi Do-Re-Mi/Lucio d'Ambra

Film di via Monesiglio, Roma; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 14655 dell'1-11-1919; *prime visioni*: settembre 1920 (Reggio Emilia, Cinema Boiardo; Sampiedarena, Cinema Mameli), 20-12-1920 (Roma), gennaio 1921 (Genova, Cinema Moderno); *lunghezza*: 1918 m.
È il primo film girato da Lucio d'Ambra per la "sua" casa di produzione, costituita assieme ad Alfredo Fasola. Il film conteneva un intermezzo, dedicato alla fiaba di *Cenerentola*, che fu girato, novità assoluta per l'epoca, interamente di notte, con il solo ausilio di lampade Supiter. Ne sarebbe nato un raffinato gioco di contrasti fra luci ed ombre. Sembra che un frammento di 20 m. di questo film sia conservato da José Pantieri.

La valse bleue**
romanzo cinematografico in 4 parti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Alfredo Donelli (secondo altre fonti Leopoldo Claidelli); *interpreti*: Mary Corvin (*Luisella*), Romano Calò (*Ludovico*), Sara Long (*Nannetta*), Ernesto Treves, Stefano Bissi, G. Gioacchini (*i tre musici*), Ettore Paladini (*Michele*), Rina Gabardi, Luce Lucenda; *produzione*: Do-Re-Mi, Roma/I.N.C.I.T., Torino; *lavorazione*: agosto 1918-fine ottobre 1918; *riprese*: teatri di posa di via Monesiglio, Roma; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 14079 dell'1-2-1919; *prime visioni*: novembre 1920 (Palermo, Kursaal Biondo; Modena, Teatro Vittorio Emanuele), dicembre 1920 (Trani), 2-4-1921 (Roma), aprile 1921 (Napoli, Cinema Santa Brigida; Genova, Cinema Borsa); *lunghezza*: 1933 m.

L'arcolaio di Barberina**
racconto in 3 parti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: da *La Quenouille de Barberine* di Alfred De Musset (1835); *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Umberto Della Valle, L. Ciardelli; *scenografia*: Tito Antonelli, Giuseppe Sciti; *mobili e oggetti d'arredamento*:

direttore della Casa d'Arte Antica cav. Angelelli; *costumi*: Gentili; *interpreti*: Rosetta d'Aprile (*Barberina*), Romano Calò (*conte di Rosenberg*), Romano Zampieri (*conte Ulrico*), Elsa Villanis, Elsa D'Auro, Umberto Zanuccoli, Amerigo Di Giorgio, Diomede Procaccini, Ernesto Treves, Vincenzo D'Amore, Claudine Rosiers, Renato Piacenti, Inanita di Riola, Maria Galli; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/I.N.C.I.T., Torino; *inizio lavorazione*: novembre 1918; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 14475 dell'1-8-1919; *prima visione*: ottobre 1920 (Firenze; Modena, Teatro Vittorio Emanuele); *lunghezza*: 1553 m.
Un film di d'Ambra con Claudine Rosiers (nella parte, però, di protagonista) è annunciato fin dall'aprile del 1917. Il film avrebbe dovuto seguire *Emir cavallo di circo* e avrebbe dovuto essere il quarto film di d'Ambra per la Medusa (per contratto, d'Ambra si era impegnato a produrne cinque all'anno). Da segnalare che Claudine Rosiers è uno pseudonimo, desunto dal più famoso romanzo di Lucio d'Ambra, *Il miraggio*.

I cinque Caini**
Regia: Lucio d'Ambra; *interpreti*: Renato Piacenti, Maria Corvin, Romano Calò, Luciano Molinari, Enzo Fusco, Americo di Giorgio, Umberto Zanuccoli; *produzione*: Do-Re-Mi, Roma; *lavorazione*: dicembre 1918-luglio 1919 [?]; *distribuzione*: U.C.I.
È l'ultimo film di Lucio d'Ambra, a quel tempo già direttore generale della nuova Lucio d'Ambra Film, per la Do-Re-Mi dei fratelli Bianchi. Ne riportano notizie la stampa, pagine pubblicitarie di produttore e distributore e lo stesso d'Ambra che, in seguito, sostenne sempre di averlo portato a termine. Il film, tra l'altro, avrebbe dovuto lanciare il giovane attore dambriano Renato Piacenti, qui per la prima volta in una parte da protagonista. Non è stato però possibile reperire alcuna uscita di questo film nelle sale nazionali. Non si conoscono neanche foto di scena.

Il bacio di Cirano*
Regia: Carmine Gallone; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Emilio Guattari; *scenografia*: Tito Antonelli; *interpreti*: Soava Galone (*Grazia*), Romano Calò (*Claudio Arcieri*), Tatiana Gorka (*Rosetta*), Luciano Molinari, Ernesto Treves, Umberto Zanuccoli, Renato Piacenti, Diomede Procaccini; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: febbraio-giugno 1919; *riprese*: studi Lucio d'Ambra Film in via Monesiglio, Roma; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 14388 dell'1-7-1919; *prima visione*: giugno 1920 (Torino); *lunghezza*: 1779 m.

Amleto e il suo clown*
Regia: Carmine Gallone; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Emilio Guattari; *scenografia*: Raffaello Ferro, Tito Antonelli; *interpreti*: Soava Gallone (*Alessandra di*

Soava Gallone

Tranda), Elisa Severi (*sua madre*), Luciano Molinari (*frère Ivre*), Umberto Zanuccoli, Tatiana Gorka, Angelo Gallina, Renato Piacenti, Maurice de Grunewald; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *inizio lavorazione*: giugno 1919; *riprese*: Palatino Film, Roma; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 14730 dell'1-1-1920; *prime visioni*: 26-1-1920 (Roma), maggio 1920 (Londra); *lunghezza*: 1940 m.
Il film fa parte della serie *Cinegrafie d'eccezione*. Secondo la pubblicità era suddiviso in quattro parti.

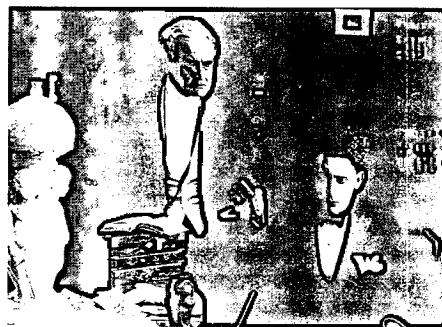
[Il trionfo della morte]
(tit. alternativo: *Il trionfo della vita*)
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: dall'omonimo romanzo di Gabriele d'Annunzio (1898); *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *interpreti*: Soava Gallone (*Ippolita*), Luciano Molinari (*Giorgio*); *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I.; *lavorazione prevista*: giugno/luglio 1919.

Annunciato nel luglio del 1919, il film doveva essere girato in Abruzzo, negli stessi luoghi in cui è ambientato il romanzo. Al contrario del romanzo, il film avrebbe dovuto avere un finale positivo (approvato da d'Annunzio che, sostiene d'Ambra, avrebbe proposto un nuovo titolo: *Il trionfo della vita*). Secondo lo stesso d'Ambra, però, a causa della ristretta copertura finanziaria assicurata allora dall'U.C.I., il film non venne mai realizzato.

[Il reggimento di Royal Cravate]
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi (secondo altre fonti Umberto Della Valle); *scenografia*: Raffaello Ferro; *interprete*: Soava Gallone; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I.; *lavorazione*: luglio 1919; *distribuzione*: U.C.I.
Inserito nella serie *Cinegrafie d'eccezione*, è definito dalla pubblicità un'audace fantasia comico-sentimentale. D'Ambra lo descrive cosi: «Vi si assommeranno e s'integreranno i più disparati elementi, dalla comicità al sentimento, dal dramma fino al parossismo di una situazione finale, ad una tragicità avvincente e profonda». Inizialmente pare dovesse essere interpretato da Lia Formia, poi la parte passò alla Gallone, che qui avrebbe avuto agio «di mostrarsi sotto un aspetto completamente nuovo» (evidentemente comico). Del film, posto che sia stato effettivamente girato, non si è comunque trovata alcuna traccia: né di proiezione, né di acquisto da parte di distributori locali. Non esistono neanche foto di scena.

La storia della dama dal ventaglio bianco**
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Umberto Della Valle; *interpreti*: Lia Formia (*Mimì*), Luciano Molinari (*l'ufficiale*), Rosetta d'Aprile, Tatiana Gorka, Umberto Zanuccoli; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: luglio-settembre [?] 1919; *riprese*: Palatino Film, Roma (interni), La Spezia e corazzata Saint-Bon della Marina Militare Italiana; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15006 dell'1-4-1920; *prima visione*: 19-6-1920 (Roma, Cinema Corso); *lunghezza*: 2212 m.
Secondo Martinelli, questo film è, col titolo definitivo, nient'altro che *Mimì fiore di porto*.

Mimì fiore di porto**
(tit. alt.: *Fiore di porto*)
Regia: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Umberto Della Valle; *interpreti*: Lia Formia (*Mimì*), Luciano Molinari, Renato Piacenti, Umberto Zanuccoli, R. Bertacchini; *lavorazione*: 27 agosto-settembre 1919; *riprese*: La Spezia e corazzata Saint-Bon della Marina Militare Italiana; *produzione*: Cines, Roma; *distribuzione*: U.C.I., Alfredo Carpentieri (Lazio, Marche, Umbria), A. M. Capasso (Abruzzi e Sardegna).
Il film fu girato in tre giorni (pause escluse), in contemporanea con *La storia della dama dal ventaglio bianco*, con cui condivideva cast e set, e, per esplicita scommessa, in competizione con un altro film U.C.I., *Il mare di Napoli* di Carmine Gallone. Tuttavia, al contrario degli altri due film, *Mimì fiore di porto*, sebbene acquisito da distributori locali, non sembra mai avere raggiunto le sale. A quanto sostiene d'Ambra il film fu bloccato per problemi di censura.

Il visconte Gioventù e il conte Cent'anni**
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Umberto Della Valle; *scenografia*: Tito Antonelli; *interpreti*: Rosetta d'Aprile (*Claretta Claron*), Renato Piacenti (*il visconte Gioventù*), Achille Vitti (*il conte Cent'anni*), Tatiana Gorka (*Camilla*), Umberto Zanuccoli, Diomede Procaccini, Luciano Cori, Alberto Gabrielli, sign. Pasquali; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *inizio lavorazione*: settembre [?] 1919; *riprese*: Palatino Film, Roma; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 14659 dell'1-12-1919; *prime visioni*: 15-10-1920 (Roma e Torino), dicembre 1921 (Malta); *lunghezza*: 1975 m.

Achille Vitti e Renato Piacenti

Il personaggio del conte Cent'anni era già stato introdotto fra i protagonisti della riduzione del balzacchiano *La storia dei tredici*.

Senza sole
Cinedramma in 3 parti a tinte sentimentali
Regia: Giulia Cassini-Rizzotto (secondo altra fonte Lucio d'Ambra); *soggetto*: Washington Borg; *fotografia*: Gioacchino Gengarelli (secondo altra fonte Arturo Gallea); *interpreti*: Lya Isauro, Camillo De Rossi, Sara Starnini, Elvira

Pasquali, Bianca Renieri, Salvatore Lo Turco; *produzione*: Perseo Film, Roma; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 14995 dell'1-3-1920; *lunghezza*: 1063 m.
L'attribuzione della regia a Lucio d'Ambra proviene dall'Enciclopedia dello Spettacolo. Al momento, non è stato possibile trovare alcuna conferma di questa affermazione, ma è certo che Lucio d'Ambra fu spesso in contatto con Giulia Cassini-Rizzotto, alla cui scuola per attrici, l'Accademia d'Arte Muta Ars Italica Film, indirizzò a volte, per informazioni o per liberarsi della loro eccessiva petulanza, le aspiranti "dive del cinema" che gli scrivevano sulla rubrica «Cronaca per le signore». Fu comunque grazie alla presentazione della direttrice stessa della "scuola" che d'Ambra, a quanto pare, prese nel 1917 la giovane Claretta Rosaj per interpretare la parte di protagonista in *Papà mio, mi piaccion tutti!*

La camicia della felicità
Regia: Orlando Ricci; *soggetto*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Francesco Aloisi; *interpreti*: Lola Piacentini, Rinaldo Rinaldi, Myriam de Gaudy, Alfredo Martinelli; *produzione*: Etrusca Film, Milano; *distribuzione*: regionale; *visto di censura*: 15095 dell'1-4-1920; *prime visioni*: 25-3-1922 (Roma), giugno 1922 (Bolzano, Cinema Eden); *lunghezza originale*: 1310 m.
Nella pubblicità è definito «soggetto grottesco» e «lavoro in 4 parti». Il film è uscito tardivamente.

La sentinella morta*
Regia: Gian Bistolfi; *soggetto*: Lucio d'Ambra da una sua commedia allora inedita (1914); *fotografia*: Domenico Grimaldi, Umberto Della Valle; *scenografia*: Raffaello Ferro; *interpreti*: Lia Formia (*Anna*), Luciano Molinari (*Marco*), Enzo Fusco (*Luca Novate*); *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: novembre-dicembre [?] 1919; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15334 dell'1-8-1920; *prima visione*: agosto 1921; *lunghezza*: 1872 m.
La commedia del 1914 fu pubblicata solo nel luglio 1923 («Comoedia», V, 13), in occasione della sua rappresentazione in un teatro romano. In seguito però d'Ambra sostenne sempre di aver tratto la commedia dal film.

Due sogni ad occhi aperti**
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: Lucio d'Ambra, ispirato a motivi del personaggio di Christopher Sly (nel prologo de *La bisbetica domata* di Shakespeare); *fotografia*: Umberto Della Valle; *scenografia*: Raffaello Ferro; *interpreti*: Lia Formia (*Reginetta*), Luciano Molinari (*principe Massimo di Lumi*), Umberto Zanuccoli, Maurice de Grunewald; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: novembre-dicembre 1919; *riprese*: Palatino Film, Roma; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15324 dell'1-9-1920; *prima visione*: 20-2-1921 (Roma); *lunghezza*: 1908 m.; *lunghezza della copia della George Eastman House, Rochester*: 1943 m. (95' a 18 f/s).
La vicenda si svolge nel ricco mondo della *jeunesse dorée* annoiata e continuamente in cerca di emozioni. L'ambientazione romana è chiaramente dichiarata nelle inquadrature iniziali, che mostrano il Colosseo, l'Arco di Costantino e la scalinata della chiesa di San Gregorio al Celio, sulla quale siede sconsolata e sfinita la protagonista, Reginetta, una povera ragazza che ha con sé soltanto un canarino in gabbia. È il penultimo giorno di Carnevale quando il giovane principe Massimo di Luni e i suoi aristocratici amici si imbattono in Reginetta profondamente addormentata sui gradini della chiesa e, approfittando del suo stato, la rapiscono per un crudele scherzo: renderla principessa per un giorno. Si realizza così il primo "sogno ad occhi aperti", la prima inversione della realtà, che fa della povera ragazza una gran dama che si risveglia in una sfarzosa residenza, circondata da lusso, servitù e corteggiatori. Restituita senza scrupoli alla vita reale, Reginetta trova lavoro come stiratrice, ma viene presto notata da un maestro di musica che fa di lei una cantante molto apprezzata, che conquista ricchezza, fama e successo. Frequentando il gran mondo la giovane incontra il principe Massimo di Luni e i suoi amici: nasce un intreccio di vicende e relazioni, innamoramenti e ripicche, che culmina nel secondo "sogno ad occhi aperti", di cui è vittima lo stesso principe di Luni, il quale, dopo essere stato irretito, assapora per un giorno il piacere di avere Reginetta come moglie. Il lieto fine, superate le schermaglie, unisce i due protagonisti. (*Maria Assunta Pimpinelli*)

La moglie che si gettò dalla finestra
Regia: Gian Bistolfi; *soggetto*: dal vaudeville *Une femme qui se jette par la fenêtre* di Eugène Scribe e G. Lemoine (1847); *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Emilio Guattari; *scenografia*: Raffaello Ferro; *interpreti*: Rosetta d'Aprile, Mira Terribili, Umberto Zanuccoli, Maurice de Grunewald, Antonietta Zanoni; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: dicembre 1919; *riprese*: Palatino Film, Roma; *distribuzione*: U.C.I.; *prima visione*: agosto 1920 (Firenze).
Non è stato reperito il visto di censura.

Il colonnello Chabert

Regia: Carmine Gallone; *soggetto*: da *Le colonel Chabert* di Honoré de Balzac (1832); *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Emilio Guattari; *scenografia*: Raffaello Ferro; *interpreti*: Charles Le Bargy (*Chabert*), Rita Mente [Pergament, dell'ex Teatro Imperiale di Pietrogrado] (*Madame Chabert*), Umberto Zanuccoli (*il figlio*), Liliana Mar (*la figlia*), Maurice de Grunewald (*marchese Ferrand*); *produzione*: Lucio d'Ambra per la Celio Film, Roma; *lavorazione*: gennaio [?] 1920; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15255 dell' 1-7-1920; *prime visioni*: 10-1-1921 (Roma), agosto 1921 (Sofia, Bulgaria, Teatro Moderno); *lunghezza*: 1564 m.

Crocetta d'oro**

commedia in 4 parti (definita da d'Ambra «un originale scherzo cinematografico»)
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi; *scenografia*: Raffaello Ferro; *intepreti*: Lia Formia, Umberto Zanuccoli, Rita Pergament, Diomede Procaccini, Lissi Lazzari; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: aprile 1920; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15608 dell' 1-3-1922; *prima visione*: settembre 1921 (Torino); *lunghezza*: 1768 m.

La vedova scaltra

Regia: Carmine Gallone; *soggetto*: dall'omonima commedia di Carlo Goldoni (1748); *riduzione*: Lucio d'Ambra (secondo altre fonti, soggetto); *interprete*: Soava Gallone; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I; *prima visione*: gennaio 1920.
Fu pubblicizzato insieme a *Nemesis* come appartenente alla serie *Cinegrafie d'eccezione*. Secondo Vittorio Martinelli, *La vedova scaltra* sarebbe solo il titolo con cui venne inizialmente chiamato il film, divenuto poi *La fanciulla, il poeta, la laguna* (1922, regia: Carmine Gallone con l'aiuto di Giorgio Mannini e Raffaello Ferro; soggetto: Carmine Gallone; interprete: Soava Gallone). In effetti il film, pubblicizzato nel gennaio 1920 come «riduzione» da Goldoni, è definito, già in una nota redazionale del giugno dello stesso anno, una «fantasia goldoniana». Va comunque ricordato che il film del 1922, come segnala lo stesso Martinelli, risulta avere con la commedia goldoniana solo alcune concordanze di situazioni.

Nemesis

Regia: Carmine Gallone (con l'aiuto di Giorgio Mannini); *soggetto*: da un romanzo di Paul Bourget; *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Emilio Guattari; *scenografia*: Raffaello Ferro; *interpreti*: Soava Gallone (*Elisa di Roannez*), Carlo Gualandri (*Ugo Cardin*), Ciro Galvani (*Roudin*), Gino Viotti, Achille Vitti, Lorenzino Perry, Ida de Bonis, Rita Pergament, Lissi Lazzari, R. Scomox; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *inizio lavorazione*: aprile-maggio 1920; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15455 dell'1-10-1920; *prime visioni*: 11-12-1920 (Roma), gennaio 1921 (Londra), maggio 1921 (Parigi); *lunghezza*: 2125 m.

La falsa amante**

Regia: Carmine Gallone; *supervisione*: Lucio d'Ambra; *soggetto*: da *La fausse maîtresse* di Honoré de Balzac (1842); *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Giovanni Grimaldi; *interpreti*: Lia Formia (*Clementine de Rouvre*), Umberto Zanuccoli (*Adam Mitgialas Laginski*), Renato Piacenti (*Pac*). Lissi Lazzari; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: maggio 1920; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15607 dell'1-12-1920; *prime visioni*: 18-3-1921 (Roma), settembre 1921 (Torino); *lunghezza*: 1910 m.
Una copia del film è stata recentemente ritrovata dalla Cineteca del Comune di Bologna (circa 2000 m.).

[**Francesca da Rimini**]

Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: dal dramma di Gabriele d'Annunzio (1901); *riduzione*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi; *interprete*: Lia Formia (*Francesca da Rimini*); *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I.
Del film è stata reperita solo un'indicazione pubblicitaria («Contropelo», VI, 25, 19 giugno 1920). Il 2 ottobre del 1921, comunque, sul quotidiano romano «L'Epoca», d'Ambra torna a parlare di un'imminente *Francesca da Rimini* cinematografica, da realizzarsi per la regia di Gabriellino d'Annunzio (anch'essa mai realizzata).

[**Amanti**]

Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: dall'omonima pièce teatrale di Maurice Donnay (1895); *riduzione*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi; *interprete*: Lia Formia (*Claudine Rizay*); *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I.
Del film è stata reperita solo un'indicazione pubblicitaria («Contropelo», VI, 25, 19 giugno 1920).

L'Illustre Attrice Cicala Formica**

(sottotitolo: *Le prime armi*)
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: liberamente tratto da una favola di La Fontaine; *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Giovanni Grimaldi; *scenografia*: Raffaello Ferro; *interpreti*: Lia Formia (*l'"Illustre Attrice"*), Diomede Procaccini (*il padre*

Diomede Procaccini e Lia Franca

dell'attrice, consigliere di Cassazione a riposo), Renato Piacenti (*il giovane marchese*), Riccardo Bertacchini (*il cognato magistrato*), Umberto Zannocoli (*Lelio, aspirante fidanzato dell'attrice*); *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: luglio-agosto 1920; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15623 dell'1-12-1920; *lunghezza originale*: 576 m; *lunghezza copia Cineteca Nazionale*: 609 m. (33' a 16 f/s).
Il cognome di Umberto Zannocoli risulta scritto così in una didascalia originale del film, ma altrove è riportato come Zanuccoli.

La fine dell'amore
satira in 4 parti
Regia: Gian Bistolfi; *soggetto*: dall'omonimo "grottesco" di Roberto Bracco (1896); *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi; *interpreti*: Lia Formia (*marchesa Anna di Fontanarosa*), Riccardo Bertacchini (*il marchese Arturo*), Umberto Zanuccoli (*conte Sandro Dionigi*), Achille Vitti, Renato Piacenti, Maurice de Grünewald, Diomede Procaccini (*gli altri quattro corteggiatori della marchesa*); *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: luglio-settembre [?] 1920; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15627 dell'1-12-1920; *prima visione*: 12-5-1921 (Roma); *lunghezza originale*: 1782 m.; *copia conservata dalla Cineteca Nazionale*: 1384 m. (nei titoli di testa rifatti la regia viene attribuita erroneamente a d'Ambra).
La riduzione di un lavoro comico di Roberto Bracco (forse proprio *La fine dell'amore*) è annunciata da d'Ambra già nel 1916, come quinto e ultimo soggetto dell'anno per la Medusa Film.

Gli angeli custodi**
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: Lucio d'Ambra dalla sua commedia omonima (1909); *fotografia*: Domenico Grimaldi; *scenografia*: Raffaello Ferro; *intepreti*: Lia Formia (*Juanita*), Umberto Zanuccoli (*Filippo*), Riccardo Bertacchini, Lilian Mar, Diomede Procaccini; *produzione*: Lucio d'Ambra Film/U.C.I.; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15605 dell'1-12-1920; *prime visioni*: 31-7-1922 (Roma), dicembre 1922 (Catania, Cinema Olympia), marzo 1923 (Cagliari, Cinema Concerto Iris); *lunghezza*: 745 m.
Il film, dopo alcuni tagli di censura, è uscito tardivamente e per poco.

Acqua, acqua, fuoco, fuoco
riduzione cinematografica in un atto (secondo altra fonte: *breve scherzo in 2 atti, con prologo ed epilogo*)
Regia: Gian Bistolfi; *soggetto*: dall'omonima commedia di Lucio d'Ambra (1912); *fotografia*: Ferruccio Kustermann (secondo altra fonte G.B. Doria); *interpreti*: Nera Badaloni, Renato Piacenti, Antonietta Menassi, Rodolfo Badaloni, Armando Petruzzelli, Leda Sandri, Diomede Procaccini, Manfredo Manfredi, Armando del Mero; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma *lavorazione*: agosto [?] 1920; *riprese*: Celio Film [?]; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15648 dell'1-12-1920; *prima visione*: 26-2-1923 (Roma); *lunghezza*: 840 m.

La favola di La Fontaine**
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi; *scenografia*: Piero Fausto Maioletti; *interpreti*: Lia Formia (*Bartolomea*); Umberto Zanuccoli, Riccardo Bertacchini, Rodolfo Badaloni, Lea De Angelis, Renato Piacenti, Diomede Procaccini (*il padre*), Gemma De Ferrari (*la madre*), Guido Maggio; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: metà agosto-fine settembre 1920; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 16800 del 28-2-1922; *prima visione*: 20-7-1922 (Roma, Teatro Quattro Fontane); *lunghezza*: 1476 m.
Il film è uscito tardivamente.

La principessa Bebè**
commedia in 4 parti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: dalla commedia di Georges Berr e Pierre Decourcelle; *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi; *scenografia*: Fausto Maioletti; *interpreti*: Lia Formia (*la principessa Bebè*), Umberto Zanuccoli (*il principe Boleslao, cugino di Bebè*), Renato Piacenti (*Sigismondo, principe di Larcundia*), Diomede Procaccini (*Ottocar, principe di Curlandia e padre di Bebè*), Armando Petruzzelli (*il barone Caches*), Guido Maggio (*Goliath*), Rodolfo Badaloni, Rina De Liguoro, Greta Herbert, Lia della Bella, Fiorella Cortis, Carlotta d'Arson, Renée de Saint-Léger; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I.;

lavorazione: metà ottobre-fine novembre 1920; *distribuzione*: U.C.I. (Italia), Cito (altri stati); *visto di censura*: 15818 dell'1-2-1921; *lunghezza*: 2110 m.; *copia della George Eastman House, Rochester*: 2264 m. (111' a 18 f/s).

Il film si apre singolarmente con una dichiarazione del *metteur en scène* a proposito della creazione delle scenografie. Poiché, infatti, la vicenda è ambientata in un luogo fantastico, il regno di Curlandia, l'invenzione di un peculiare stile architettonico viene affidata all'estro di un artista, il pittore Fausto Maioletti. In effetti, proprio la singolarità delle scenografie, in molte delle scene ambientate in Curlandia (nella prima e nell'ultima parte), costituisce il tratto distintivo del film: non solo i fondali e i costumi, caratterizzati da disegni stilizzati e da continui contrasti di bianco e nero (un effetto che oggi chiameremmo *optical*), ma anche le coreografie create dalle damigelle che circondano la principessa, e persino la barba a righe bianche e nere del padre di Bebè, il principe Ottocar, riflettono un'ispirazione fantasiosa e audace, con un forte influsso *déco*. La vicenda vede dunque il principe Ottocar, monarca che «favorisce l'istituto matrimoniale e celebra i fidanzamenti», alle prese con gli amori della figlia, la principessa Bebè, promessa a Sigismondo, principe del vicino regno di Larcundia. Questo disegno matrimoniale, come recita una didascalia, porterebbe i due piccoli regni, definiti «due fazzoletti di terra», a unirsi e a formare «un lenzuolo». Ma, poiché la promessa di fidanzamento è a tempo indeterminato (si sa il giorno ma non l'anno), il giovane Sigismondo nel frattempo se la spassa a Parigi, tra ballerine e automobili. Esasperata, Bebè decide di raggiungerlo e, dopo una serie di vicissitudini, con l'aiuto del cugino principe Boleslao riesce a trovarlo. Il ritorno in Curlandia è annunciato da una scena di sapore futurista, in cui le ombre animate di piccoli dirigibili e aeroplani si muovono sulle pareti bianche, mentre dei personaggi scrutano l'orizzonte con il binocolo. Una deliziosa gag movimenta il finale. Il principe Ottocar pronuncia all'incontrario l'inappellabile sentenza con cui dispone la punizione di Bebè e di Boleslao: la principessa viene quindi assegnata alla fortezza militare, mentre il cugino si ritrova segregato nel convento delle Damigelle Nobili. Ma i due, nei luoghi che avrebbero dovuto essere di punizione, ricevono un'accoglienza entusiastica: Boleslao passa il tempo danzando circondato da leggiadre damigelle, mentre Bebè diviene l'idolo degli ufficiali in una fortezza che somiglia piuttosto a una casa di bambole, con file di cannoni fatti di fogli di carta. Una delle didascalie finali, in cui il regista torna a "interagire" con lo spettatore, recita: «Il film è finito sei mesi fa, ma ancora il principe è asserragliato nel convento delle Damigelle Nobili». (*Maria Assunta Pimpinelli*)

Le ultime lettere di Jacopo Ortis**
riduzione in 4 atti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: dall'omonimo romanzo di Ugo Foscolo (1798); *adattamento*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi; *interpreti*: Renato Piacenti (*Jacopo Ortis*), Nera Badaloni; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: dicembre [?] 1920; *distribuzione*: U.C.I./Cito; *visto di censura*: 16104 dell'1-6-1921; *prima visione*: giugno 1922 (Brescia, Cinema Crociera); *lunghezza*: 1271 m.

[Lungo e breve]
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: Lucio d'Ambra; *interprete*: Carlotta d'Arson; *produzione*: Lucio d'Ambra Film/U.C.I.; *distribuzione*: U.C.I.;
Di questo film è stato possibile reperire solo una nota pubblicitaria («La Cine-fono e la Rivista Fono-cinematografica», XIV, 427, 10-25 dicembre 1920). Nella nota il film è presentato insieme a *Il romanzo del divorzio* e *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*.

Il romanzo del divorzio**
riduzione in 4 parti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: da *La femme reprise. Le romance du divorce* di Louis De Robert (1900); *riduzione*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi; *scenografia*: Fausto Maioletti; *interpreti*: Lia Formia (*Paola*), Umberto Zanuccoli (*il marito*), Nera Badaloni, Fiorella Cortis, Riccardo Bertacchini (*il secondo marito*), Rodolfo Badaloni, Mario Cusmich, Diomede Procaccini, Armando Petruzzelli, Marianne Clovis-Hughes (o Hugues); *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I; *lavorazione*: dicembre 1920-febbraio 1921; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 16566 dell'1-11-1921; *lunghezza*: 1989 m.
Vittorio Martinelli, nel suo *Il cinema muto italiano. 1921*, pp. 211-212, elenca questo film sotto il titolo *Il miraggio*, segnalando come titolo alternativo *Il romanzo del divorzio*. È possibile però che abbia confuso due film diversi anche se dal cast quasi identico, uno (*Il romanzo del divorzio*) tratto dal romanzo di De Robert, l'altro, che noi riportiamo più avanti (*Il miraggio*), tratto dal romanzo omonimo di d'Ambra. Visto di censura e lunghezza, indicati da Martinelli per il film tratto da De Robert, potrebbero riferirsi al film tratto da d'Ambra. Di Louis De Robert, d'Ambra aveva già tradotto in italiano, nel 1913, *Il romanzo del malato*.

Il racconto di Carnevale
Regia: Max Gallotti; *soggetto*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Gabriele Gabrielian; *interpreti*: Liliana De Liguoro, Lena De Angelis, Renato Piacenti, Diomede Procaccini; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I.; *fine lavorazione*: febbraio [?] 1921; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 16083 dell'1-5-1921; *lunghezza*: 710 m.

Il granatiere di Pomerania**
racconto in 4 atti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra da una sua commedia allora inedita (1914); *fotografia*: Domenico Grimaldi; *scenografia*: Fausto Maioletti; *interpreti*: Lia Formia, Ignazio Bracci, Umberto Zanuccoli, Adele Garavaglia, Mario Cusmich; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *fine lavorazione*: marzo [?] 1921; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15846 dell'1-3-1921; *prima visione*: dicembre 1924; *lunghezza*: 914 m.
Il film è uscito tardivamente. La commedia di d'Ambra venne rappresentata nel 1924.

Il peccato di una notte**
4 parti avventurose
Regia: Ciullo [Lucio] d'Ambra; *soggetto*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Guido Presepi; *scenografia*: G. Del Monaco; *interpreti*: Rita Almanova, Dolly Morgan, Lina Tartara-Minora; *produzione*: Flaminia Film, Roma/U.C.I.; *fine lavorazione*: febbraio-marzo 1921 [?]; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 16694 del 31-1-1922; *prima visione*: 29-7-1922 (Roma); *lunghezza*: 1686 m.

Monique**
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: dall'omonimo romanzo di Paul Bourget (1920); *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Aldo Lunel; *scenografia*: Fausto Maioletti, Vittorio Pollastri; *interpreti*: Lia Formia (*Monique*), Nera Badaloni (*la sorellastra*), Umberto Zanuccoli, Adele Garavaglia (*la marchesa*), Riccardo Bertacchini, Diomede Procaccini; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: febbraio-marzo 1921; *distribuzione*: U.C.I./Cito; *visto di censura*: 16412 dell'1-9-1921; *prima visione*: giugno 1922; *lunghezza*: 1647 m.
Nella pubblicità si dice che il film è suddiviso «in 4 parti».

Una commedia della vita**
Regia: Ciullo [Lucio] d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Ciullo [Lucio] d'Ambra; *fotografia*: Guido Presepi; *scenografia*: G. Del Monaco; *interpreti*: Lina Tartara (*la Minora*), Edo Carpaneto, Giulio Bellantesi, Willy Willer; *produzione*: Flaminia Film, Roma/U.C.I.; *lavorazione*: marzo 1921; *distribuzione*: U.C.I.
Seconde le note pubblicitarie il film è suddiviso «in 4 parti». Non è stato possibile recuperare alcuna notizia di proiezione, né di acquisto da parte di distributori locali.

Il miraggio**
riduzione cinegrafica in 5 parti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto*: dall'omonimo romanzo di Lucio d'Ambra (1900); *fotografia*: Domenico Grimaldi; *scenografia*: Fausto Maioletti; *interpreti*: Lia Formia (*Claudina Rosiers*), Riccardo Bertacchini, Umberto Zanuccoli, M.me Marianne Clovis-Hugues, Domenico Procaccini; *produzione*: Lucio d'Ambra Film/U.C.I; *lavorazione*: marzo [?] 1921; *distribuzione*: U.C.I.; *prima visione*: dicembre 1923 (Brescia, Cinema Centrale).
Cfr. la nota a *Il romanzo del divorzio*.

L'uomo della rosa*
anacronismo in un atto
Regia: Max Gallotti; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Wladimiro De Liguoro; *interpreti*: Wanda Torre, Renato Piacenti, Diomede Procaccini; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I.; *lavorazione*: aprile-luglio [?]1921; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 16291 dell'1-8-1921; *lunghezza*: 525 m.

La botte delle Danaidi**
Regia: Lucio d'Ambra; da *La botte delle Danaidi* di W. (William Wilkie?) Collins; *riduzione*: Lucio d'Ambra; *produzione*: Lucio d'Ambra Film/U.C.I; *lavorazione*: maggio 1921; *distribuzione*: U.C.I.
Le uniche notizie su questo film provengono dalla rivista romana «Contropelo», che alla data del 28 maggio 1921 riferisce che se ne stanno riprendendo gli «ultimi quadri». Con questo titolo d'Ambra scrisse anche, presumibilmente fra il 1895 e il 1900, un romanzo giovanile rimasto inedito.

S. E. l'Ambasciatrice**
romanzo cinematografico in 4 parti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi; *interpreti*: Lia Formia (*Clara Barni*), Umberto Zanuccoli (*Marco Sora*), Diomede Procaccini (*Pietro Barni*), Riccardo Bertacchini, Marianne Clovis-Hugues, Renée de Saint-Léger, Lena De Angelis, Alfonso André, Mara Cassano, Gigliola Barry, Olivio Urcioli, Giuseppe De Bresa, Alberto Bertoni, Giovanni Ragusa, Eugenio Gualdi, Roberto Piperno, Nino Redaelli, Attilio Boschi, Antonio Di Lorenzo; *produzione*: Lucio

d'Ambra Film, Roma/U.C.I.; *lavorazione*: maggio-luglio 1921; *distribuzione*: U.C.I./Cito; *visto di censura*: 16799 del 18-2-1922; *prime visioni*: gennaio 1923 (Milano, Cinema Santa Radegonda; Brescia, Teatro Crocera), aprile 1923 (Napoli, Salone Margherita); *lunghezza*: 1665 m.

Tragedia su tre carte**
romanzo cinematografico in 4 parti
Regia: Lucio d'Ambra; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Domenico Grimaldi; *interpreti*: Lia Formia (*Lia*), Riccardo Bertacchini (*Giacomo Evoli*), Diomede Procaccini, Alfonso André; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: maggio-giugno 1921; *riprese*: Celio Film, Roma; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 16873 del 31-3-1922; *prima visione*: luglio 1923; *lunghezza*: 1638 m.

La figurante
Regia: Gian Bistolfi; *soggetto*: dall'omonimo lavoro drammatico di François de Curel (1889); *riduzione*: Lucio d'Ambra; *fotografia*: Gabriele Gabrielian, Aurelio Allegretti; *interpreti*: Silvana Morello, Camillo De Riso, Umberto Zanuccoli, Riccardo Bertacchini, Maria Carli; *produzione*: Caesar Film, Roma; *lavorazione*: marzo-ottobre 1922 [?]; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 17593 del 30-11-1922; *lunghezza*: 2063 m.
Forse il film non è mai stato distribuito.

Peccatrice senza peccato
(tit. alt.: *La lampada accesa*)
commedia drammatica
Regia: Augusto Genina; *soggetto*: Lucio d'Ambra; *sceneggiatura*: Augusto Genina; *fotografia*: Ottavio Dematteis; *interpreti*: Soava Gallone, Alex Bernard, Alfredo Bertone, Bonaventura Ibañez, Vasco Creti, Giovanni Schettini; *produzione*: Sindacato Cinematografico Italiano (secondo altre fonti Genina Film); *lavorazione*: ottobre-dicembre [?] 1922; *riprese*: teatri di posa Photo-Drama, Torino; *visto di censura*: 17647 del 31-12-1922; *prime visioni*: 10-25 gennaio 1923 (Firenze), 14-1-1925 (Roma); *lunghezza*: 1974 m.
Il film risulta uno dei due prodotti dal Sindacato Cinematografico Italiano nel 1922 (dir. gen. Arrigo Pallavicini), e sarebbe uscito per la serie Genina-Soava Gallone.

Occupati d'Amelia
Regia: Telemaco Ruggeri; *soggetto*: dalla commedia *Occupe-toi d'Amélie* di Georges Feydeau (1908); *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra; *interpreti*: Pina Menichelli (*Amelia*), Marcel Levesque (*Alfred Smith*), Elena Lunda, Camillo De Riso, Carlo Reiter; *produzione*: Rinascimento Film; *inizio lavorazione*: dicembre 1923; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 20471 del 28-2-1925; *lunghezza*: 2174 m.

Re burlone
Regia: Enrico Guazzoni; *soggetto*: dalla commedia omonima di Gerolamo Rovetta (1905); *adattamento*: Lucio d'Ambra; *sceneggiatura*: Guglielmo Giannini; *fotografia*: Anchise Brizzi; *musica*: Umberto Mancini; *montaggio*: Ferdinando M. Poggioli; *scenografia*: Guido Fiorini; *arredamento e costumi*: Mario Rappini con la supervisione di Enrico Guazzoni (non accreditato); *aiuto regia*: Gino Talamo; *interpreti*: Armando Falconi (*re Ferdiando II di Napoli*), Luigi Cimara (*il conte di Verolengo*), Ellen Meis (*la regina Maria Cristina*), Diana Lante (*Rosalia Mirabella*), Maria Denis (*Fania Mirabella*), Luisa Ferida (*Nennella*), Mario Pisu (*capitano Alberto Rodriguez*), Luigi Pavese (*capitano Vincenzo Alliata*), Nicola Maldacea (*Gennarino*), Olinto Cristina (*l'ambasciatore di Prussia*), Evelina Paoli (*la madre di Nennella*), Paolo Stoppa (*Filuccio*), Vasco Creti (*barone di Battifarno*), Achille Majeroni (*il Ministro degli Interni*), Romolo Costa (*Don Flaminio*), Emilio Petacci (*Don Liborio*), Gino Viotti (*il conte di Castelluccio*), Luigi Erminio D'Olivo (*colonnello Muller*), Carlo Duse (*capitano Ciro Romoa*), Bruno Persa (*Taniello*), Dino Cardinali (*Del Carretto*), Eugenio Duse (*capitano Holtmann*); *produzione*: Capitani Film/Consorzio I.C.A.R.; *riprese*: studi Cines, Reggia di Caserta [?]; *distribuzione*: Consorzio I.C.A.R; *visto di censura*: 29033 del 15-10-1935; *prima visione*: ottobre 1935; *lunghezza*: 2761 m.

La luce del mondo
(tit alt.: *Il padrone del mondo*)
Regia: Gennaro Righelli; *soggetto*: dalla novella *Mater admirabilis* (1933) di Lucio d'Ambra; *sceneggiatura*: Lucio d'Ambra, Gennaro Righelli; *fotografia*: Edoardo Lamberti; *musica*: Tosi-Orsini; *montaggio*: Gennaro Righelli; *scenografia*: Alberto De Poletti; *interpreti*: Kiki Palmer (*la governante*), Corrado Racca (*il padre naturale*), Letizia Bonini (*la ragazza tedesca*), Cesare Bettarini (*il figlio del nobile e della governante*), Pino Locchi (*il bambino*), Aristide Baghetti, Tullia Baghetti, Jone Frigerio, Attilio Ortolani, Enzo Biliotti, Giuseppe Zago, Rolando Costantino, Franco Betti, Antonio Centa; *produzione*: Manlio Lo Bianco per la LoBi Film; *riprese*: Teatri alla Farnesina, Roma; *distribuzione*: LoBi Film; *visto di censura*: 29034 del 31-10-1935; *lunghezza*: 1834 m.

Pierpin
Regia: Duilio Coletti (in realtà Lucio d'Ambra, non accreditato); *soggetto*: dalla novella *Gente vissuta* di Lucio d'Ambra; *sceneggiatura*: Duilio Coletti; *fotografia*: Francesco Izzarelli; *musica*: Tosi-Orsini; *montaggio*: Duilio Coletti; *scenografia*: Alberto De Poletti; *aiuto regia*: C. De Feo; *interpreti*: Luigi Carini (*lo scrittore*), Ernes Zacconi (*Pierpin*), Cesare Bettarini (*il suo fidanzato*), Evelina Paoli (*la moglie dello scrittore*), Irma Fusi (*una figlia dello* scrittore), Giana Cellini (*altra figlia dello scrittore*), Attilio Ortolani, Giovanni Dal Cortivo, Giulio Donadio, Ernesto Sabbatini, Adele Garavaglia, Franco Betti, Enzo Biliotti, Elena Cattini; *produzione*: Manlio Lo Bianco per la LoBi Film; *riprese*: Teatri alla Farnesina, Roma; *distribuzione*: LoBi Film; *visto di censura*: 29061 del 30-11-1935; *prima visione*: dicembre 1935; *lunghezza*: 2100 m.
È lo stesso Coletti ad attribuire la regia a d'Ambra (cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, Bulzoni, Roma, 1979, vol. I, p. 349: «Codesto fu un film che fece il povero d'Ambra. [...] Be' io ho aiutato Lucio d'Ambra per la parte, così, cinematografica. E poi alla fine probabilmente d'Ambra non ha voluto mettere il suo nome»). Un'ulteriore conferma viene dal diario di d'Ambra che riguardo al film, alla data del 10 agosto 1935, annota: «quasi diretto» (*Gli anni della feluca*, cit., p. 32).

Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno
Regia: Giorgio C. Simonelli (secondo alcune fonti, con la supervisione di Lucio d'Ambra); *soggetto*: liberamante tratto dal poema di Giulio Cesare Croce nella riduzione di Alessandro De Stefani; *sceneggiatura*: Carlo De Lellis [Giorgio C. Simonelli] e Alberto Donaudy; *dialoghi*: Anton Germano Rossi, Attilio Crespi; *fotografia*: Piero Pupilli; *musica*: Emilio Gragnani: *montaggio*: G. C. Simonelli; *scenografia*: Arnaldo Foresti su bozzetti di Ettore Rossi; *aiuto regia*: Mario Costa; *interpreti*: Cesco Baseggio (*Bertoldo*), Umberto Sacripante (*Bertoldino*), Fausto Guerzoni (*Cacasenno*), Giampaolo Rosmino (*il re*), Anita Farra (*la regina*), Silvana Jachino (*la principessa Fiorella*), Marcello Spada (*Brunetto, il cantore*), Olga Capri (*Marcolfa*), Luigi Ermanno D'Olivo, Giovanni Dolfini, Tatiana Pavoni, Enrico Marroni, Vinicio Sofia, Vasco Creti; *produzione*: Consorzio Autori Produzione Film Italiani s.a., Roma; *lavorazione*: studi Cines, Roma; *distribuzione*: C.A.P.F.I.; *visto di censura*: 29233 del 31-5-1936; *prima visione*: 19 luglio 1936; *lunghezza*: 2439 m..
La supervisione di d'Ambra è indicata nella voce *Lucio d'Ambra* dell'Enciclopedia dello Spettacolo. Non è stato però possibile, fino ad ora, rintracciare ulteriori conferme di tale attribuzione.

Giuseppe Verdi
(tit. alt.: *Divine armonie*)
Regia: Carmine Gallone; *soggetto e sceneggiatura*: Lucio d'Ambra, Carmine Gallone; *fotografia*: Massimo Terzano; *musiche*: Giuseppe Verdi dirette da Tullio Serafin e Luigi Ricci; *montaggio*: Osvaldo Hafenrichter; *scenografia*: Guido Fiorini; *regia delle opere*: Nofri, Saxida e Morresi del Teatro Reale dell'Opera di Roma; *scenografia delle opere*: Camillo Parravicini; *costumi*: Titina Rota; *aiuto regia*: Ivo Illuminati, Emanuele Caracciolo; *interpreti*: Fosco Giachetti (*Giuseppe Verdi*), Gaby Morlay (*Giuseppina Strepponi*), Germana Paolieri (*Margherita Barezzi*), Camillo Pilotto (*Antonio Barezzi*), Cesco Baseggio (*papà Verdi*), Maria Jacobini (*Luigia Uttini, madre di Verdi*), Maria Cebotari (*Teresina Stolz*), Febo Mari (*Marelli, il direttore della Scala*), Carlo Duse (*Temistocle Solera*), Eugenio Duse (*l'impresario Massini*), Enrico Glori (*il maestro Mariani*), Clara Padoa (*la contessa Maffei*), Achille Majeroni (*maestro Basili*), Carlo Tamberlani (*Demaldé*), Augusto di Giovanni (*Antonio Ghislanzoni*), Gustavo Serena (*Salvatore Cammarano*), Lamberto Picasso (*Gaetano Donizetti*), Gabriel Gabrio (*Honoré de Balzac*), Henri Rollan (*Victor Hugo*), Pierre Brasseur (*Alexandre Dumas figlio*), Beniamino Gigli (*il tenore Mirate*); *produzione*: Carmine Gallone per la Grandi Film Storici/Italia Film; *riprese*: Cinecittà; *distribuzione*: ENIC; *visto di censura*: 30267 del 31-8-1938; *prima proiezione*: 3 agosto 1938 (privata); *prima visione*: 21 agosto 1938; *lunghezza*: 3479 m.

Antonio Meucci (Il mago di Clifton)
Regia: Enrico Guazzoni; *soggetto*: Lucio d'Ambra; *sceneggiatura*: Guido Cantini con la coll. di Alberto Spaini e Nando Vitali; *fotografia*: Fernando Risi; *musica*: Ezio Carabella, Amedeo Escobar (non accreditato) e De Marte-Dirso (per la canzone "Domani non m'aspettar"); *montaggio*: Pietro Benedetti; *scenografia*: Dante Bruscati su bozzetti di Pietro Monastero; *aiuto regia*: Tullio Galvani, Ferdinando M. Poggioli; *interpreti*: Luigi Pavese (*Antonio Meucci*), Leda Gloria (*Ester, sua moglie*), Nerio Bernardi (*Alexander Graham Bell*), Greta Gonda (*Consuelo Ispahan*), Osvaldo Valenti (*Giuseppe Garibaldi giovane*), Armando Migliari (*Elisha Gray*), Rubi Dalma (*Liliana Montes*), Anna Valpreda (*Mary*), Rudi D'Alprà (*Ramiro Gomez*), Olinto Cristina (*Wilson*), Emilio Petacci (*Sam Cloton*), Nino Pavese (*l'onorevole Closter*), Gino Bianchi (*Parodi*), Aristide Garbini (*Fleming*), Oreste Fares (*il medico*), Nino Marchesini (*il presidente del tribunale*), Eugenio Duse (*il giornalista*), Cesare

Fantoni (*l'avvocato difensore*); *produzione*: Angelo Tarchi per la Sabaudia Film, Roma; *riprese*: Cinecittà; *visto di censura*: 31028 del 28-6-1940; *distribuzione*: Enic; *prima visione*: 30-6-1940; *lunghezza*: 2482 m..

Film della Lucio d'Ambra Film in cui non risulta l'intervento diretto di d'Ambra

La morte d'oro
Regia: Gian Bistolfi; *soggetto e sceneggiatura*: Gian Bistolfi; *interpreti*: Lia Formia (*la moglie*), Riccardo Bertacchini (*il marito*), Lilian Mar (*l'amante*); *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma; *lavorazione*: gennaio-febbraio [?] 1920; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 16530 dell'1-10-1921; *lunghezza*: 1622 m.
Martinelli ipotizza che il soggetto possa essere di d'Ambra.

La signorina
Regia: Gian Bistolfi, *soggetto*: dall'omonimo romanzo di Gerolamo Rovetta; *fotografia*: Ferruccio Kustermann; *scenografia*: Raffaello Ferro; *interpreti*: Isa de Novegradi (*Lulù*), M.lle Alexian (*Fanny*), Riccardo Bertacchini (*Francesco*) Lea Procaccini, Renato Piacenti, Sara Minichini, Orazio Massai, Riccardo Lennox; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I.; *lavorazione*: maggio1920; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15610 dell'1-12-1920; *prima proiezione*: giugno 1922; *lunghezza*: 1741 m.

Lo sciopero della virtù
commedia brillante in 2 tempi
Regia: Gian Bistolfi; *soggetto*: dall'omonima commedia di Alberto Donaudy; *riduzione*: Gian Bistolfi; *fotografia*: Ferruccio Kustermann (secondo altre fonti, Emilio Guattari); *interpreti*: Jole Morrys, Riccardo Bertacchini, Renato Piacenti, Angelo Laurenti, Diomede Procaccini; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I.; *lavorazione*: luglio [?] 1920; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*: 15606 dell'1-12-1920; *prima proiezione*: 20-7-1922 (Roma); *lunghezza*: 705 m.

Marcella
Regia: Carmine Gallone; *soggetto*: dall'omonimo romanzo di Tommasina Guidi (1923); *sceneggiatura*: Carmine Gallone; *fotografia*: Emilio Guattari; *interpreti*: Soava Gallone (*Marcella*), Alberto Nepoti (*Terenzio Reanda*), Ciro Galvani, Guelgo Bertocchi, Gino Viotti, Olga Benedetti, Fulvia Perini, Federico Pozzone; *data lavorazione*: successiva al giugno 1920; *riprese*: Celio Film; *produzione*: Lucio d'Ambra Film (altra fonte Celio Film; *distribuzione*: U.C.I.; *visto di censura*:15806 dell'1-2-1921; *prime visioni*: 10-3-1921 (Roma); giugno 1922 (L'Aquila, Cinema Eden); maggio 1923 (Firenze, Cinema Fulgor); ottobre 1923 (Bologna, Cinema Centrale); *lunghezza*: 2152 m.

La confessione d'un figlio del secolo
Regia: Gian Bistolfi; *soggetto*: dall'omonima commedia di Alfred De Musset; *riduzione*: Gian Bistolfi; *fotografia*: Ferruccio Kustermann; *scenografia*: Fausto Maioletti; *interpreti*: Nera Badaloni, Fiorella Cortis, Riccardo Bertacchini, Mario Cusmich, Rodolfo Badaloni, Armando Petruzzelli; *produzione*: Lucio d'Ambra Film, Roma/U.C.I.; *lavorazione*: settembre-ottobre 1920 [?]; *distribuzione*: U.C.I./Cito; *prima visione*: settembre 1923 (Trento, Cinema Eden Maffei); *lunghezza*: 1862 m. (secondo altra fonte 1417 m.)
Di una copia di 1417 m. parla esplicitamente una lunga pubblicità, tradotta anche in francese e tedesco e cointestata U.C.I./Cito, comparsa sulla stampa specialistica nel dicembre 1921 («Lux», Roma, III, 12). Nel novembre 1926 il film tornò poi ad essere pubblicizzato, ma senza indicazione del metraggio («Al Cinemà», Torino, V, 47).

Soggetti e sceneggiature per film mai realizzati

Quo Vadis? (1919)
Della stesura di una versione «completa di sceneggiatura e titoli», cioè di didascalie, tratta dal libro di Sienkiewicz, parla Viviani nel 1942 (Alberto Viviani, *Inediti di Lucio d'Ambra*, «Cinema», 10 luglio 1942), precisando che il film non fu girato «perché la combinazione industriale per cui era stato fatto si sciolse in seguito ad uno sciopero delle maestranze». Sempre secondo Viviani la sceneggiatura si sarebbe distinta per la mancanza sia di scene di massa che di lotte con leoni.

La parabola di martedì grasso (1921) [?]
Questa sceneggiatura doveva essere pubblicata su «Il Romanzo Film», alla stessa stregua de *La dama dal ventaglio bianco* e *Il bacio di Cirano* (effettivamente pubblicate) e di *Amleto e il suo clown*, *La sentinella morta* e *Crocetta d'oro* (mai pubblicate, ma comunque trasposte in film); la rivista però morì prima.

La morte del duca d'Ofena (1937)
Secondo Lucio d'Ambra, poco prima della sua morte Gabriele d'Annunzio gli avrebbe annunciato per lettera la sua volontà di tradurre in

film *La morte del duca d'Ofena*. Poco tempo dopo d'Ambra sarebbe anche stato contattato da un produttore. D'Ambra però non specifica a quale stadio di sviluppo si sia interrotto il progetto (L. d'Ambra, *D'Annunzio e il cinema. Ricordi personali di Lucio d'Ambra*, «Lo Schermo», Roma, III, 4, aprile 1938, p. 19).

Il romanzo d'Abbazia (antecedente al 1937)
Pubblicato nel 1937 come romanzo (e precedentemente in appendice), il racconto secondo d'Ambra era nato come soggetto cinematografico (L. d'Ambra, *Romanzi e cinema. Leggere anche in Italia*, «Lo Schermo», Roma, II, 12, dicembre 1937, p. 20).

Sebastiano Bach (luglio 1938)
ricostruzione cinematografico-musicale
Il film, al cui soggetto d'Ambra ancora lavorava «lentamente» nel luglio 1938, avrebbe dovuto essere realizzato da una combinazione italo-tedesca (L. d'Ambra, *Il film più fascista è il film storico*, «Lo Schermo», Roma, III, 7, luglio 1938, p. 15).

La certosa di Parma (15 luglio 1937)
riduzione cinematografica dell'omonimo romanzo di Stendhal
Già Massimo Cardillo, che ne ha potuto leggerne l'originale, nota che la firma apposta in calce al soggetto, «Lucio d'Ambra Accademico d'Italia», fa pensare a una genesi posteriore all'aprile 1937. Questa nota, collazionata con la lettura dei diari di d'Ambra, fa identificare la sceneggiatura con quel *La certosa di Parma* destinato alla serie dei *Grandi Film Storici* di Carmine Gallone, che d'Ambra avrebbe scritto dal 15 giugno (circa) al 15 luglio 1937 (L. d'Ambra, *Gli anni della feluca*, Roma, Lucarini, 1989, p. 83; *Una preziosa e ignorata fonte di soggetti. Il romanzo italiano*, «Lo Schermo», Roma, III, 9, settembre 1938, pp. 22-23).

Il tenore di corte (dicembre 1934-maggio 1938)
canzone romantica a due voci
La sceneggiatura è stata ritrovata, come le successive, da Massimo Cardillo, che ne ha presentato brevemente il contenuto in due sue pubblicazioni (*Lucio d'Ambra e il cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», maggio 1981; *Tra le quinte del cinematografo*, Bari, Dedalo, 1987). Nei suoi diari d'Ambra annota di averne letto la seconda versione a Beniamino Gigli il 16 dicembre 1934. Il progetto però fallì. A metà maggio 1938 si sa comunque che d'Ambra era in trattative per adattarla di nuovo per Martha Eggert e Jan Kiepura, che avrebbero voluto un suo soggetto per un film da realizzarsi con l'ERA di Vittorio Mussolini. D'Ambra avrebbe lavorato alla seconda stesura il 14 e 15 maggio 1938 (*Gli anni della feluca*, cit., p. 78).

I cinque cuochi di Copenaghen (agosto 1937)
favola cinematografica
Il 13 agosto 1937, nei suoi diari, d'Ambra annota di averne letto il testo a Enzo Grazzini e Diana Caccia (*Gli anni della feluca*, cit., p. 62). Una breve sintesi di questo soggetto è stata pubblicata da Massimo Cardillo (*Tra le quinte del cinematografo*, cit., pp. 183-184).

Villa Medici (2-10 giugno 1938)
Tratto da un romanzo che d'Ambra avrebbe dovuto pubblicare in appendice su «L'Illustrazione Italiana» (e, se fosse andata in porto la trattativa cinematografica, anche sul «Candide» di Parigi), il soggetto cinematografico fu composto in dieci giorni, fra il 2 e il 10 giugno 1938, su commissione di Wassili Aubik, impresario di Gaby Morlay (l'interprete fra l'altro di *Giuseppe Verdi*), ancora prima di iniziare la stesura del romanzo (*Gli anni della feluca*, cit., pp. 81-82).

Il gondoliere di S. Marco (s.d.)
azione cinematografica in 3 tempi
Da un'indicazione contenuta nel manoscritto pare che il film fosse stato inizialmente pensato per Tito Schipa. Un estratto della prima parte di questa sceneggiatura è stato pubblicato da Massimo Cardillo (*Lucio d'Ambra e il cinematografo*, cit., pp. 216-221; *Tra le quinte del cinematografo*, cit., pp. 108-110).

Re di cuori (s.d.)
Una breve sintesi di questo soggetto è stata pubblicata da Massimo Cardillo (*Tra le quinte del cinematografo*, cit., pp. 182-183).

I bianchi e i neri (s.d.)
avventura alpina
Il manoscritto della sceneggiatrura è stato trovato fra le carte di Lucio d'Ambra. Secondo Massimo Cardillo, (*Tra le quinte del cinematografo*, cit., p. 115), la sceneggiatura sarebbe stata tratta da una novella di d'Ambra e la riduzione cinematografica sarebbe di Gino Cucchetti, anche se lo stesso Cardillo fa notare che d'Ambra, con un tratto di matita, ha poi cancellato entrambe queste indicazioni. In attesa di più precisi riscontri sulle carte autografe, è da ricordare comunque che d'Ambra aveva scritto per Mascagni (autore di un'opera con questo titolo che d'Ambra stesso annuncia sul «Corriere della Sera» dell'agosto 1937) un li-

bretto d'opera, giunto però troppo in ritardo e quindi scartato dal musicista (*Gli anni della feluca*, cit., p. 63).

La donna di strada (s.d.)
azione cinematografica in quattro parti
(tit. alt.: *La femme de trottoir*)
Le uniche informazioni su questo soggetto sono state pubblicata da Massimo Cardillo (*Tra le quinte del cinematografo*, cit., p. 115).

Flippi (s.d.)
azione cinematografica
Una breve sintesi di questo soggetto è stata pubblicata da Massimo Cardillo (*Tra le quinte del cinematografo*, cit., p. 181).

Selinunte (s.d.)
Una breve sintesi di questo soggetto, curiosamente ambientato «vicino Taormina, nel 1956» (è forse stato scritto cinquant'anni prima, nel 1936?), è stata pubblicata da Massimo Cardillo (*Tra le quinte del cinematografo*, cit., pp. 184-185).

Spettacoli teatrali e radiofonici legati al cinema

Effetti di luce
Commedia in 2 atti
23 maggio 1907, Teatro Argentina di Roma, Compagnia Stabile Romana; 1909, Teatro Carignano di Torino, Compagnia Dina Galli; 1912, Berlino; segnalate anche rappresentazioni in Austria, Spagna e America del Sud (antecedenti al novembre 1914).

Gli angeli custodi
(poi **Il battesimo del fuoco**)
Commedia in 3 atti
6 dicembre 1909, Teatro Valle di Roma, Compagnia Di Lorenzo-Falconi.

Acqua, acqua, fuoco, fuoco
Atto unico
maggio 1912, Teatro Trianon di Torino, Compagnia del Teatro Minimi di Gero Zambuto.

La sentinella morta
Commedia in 3 atti
aprile 1923, Teatro Nazionale di Roma, Compagnia Italiana di G. Monaldi.

Il granatiere di Pomerania
Commedia in 3 atti
dicembre 1924, Torino, Compagnia Gandusio.

Il Re, le Torri, gli Alfieri
3 dicembre 1936, EIAR, operetta [radiofonica] in 3 atti dal romanzo omonimo di Lucio d'Ambra (1915).

Luigi Serventi (a destra) ne *Le mogli e le arance*

Mira Terribili ne *Le mogli e le arance*

BIBLIOGRAFIA CINEMATOGRAFICA
a cura di Luca Mazzei

Vengono qui elencate, oltre alle voci bibliografiche di attinenza direttamente cinematografica, quelle che hanno col cinema di d'Ambra un rapporto indiretto (romanzi, novelle e testi teatrali adattati per film realizzati o progettati, testi che contengano rappresentrazioni di set o ambienti cinematografici). Per quanto riguarda le recensioni, sono menzionate quelle di maggior interesse, con esclusione di quelle, facilmente reperibili, ripubblicate nei volumi filmografici sul muto curati da Vittorio Martinelli per «Bianco & Nero».

Opere letterarie di d'Ambra

ROMANZI E NOVELLE
Il miraggio, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 1900 (poi Mondadori, Milano-Verona, 1931).
Il Re, le Torri, gli Alfieri, «Noi e il Mondo», Roma, V, 9, 1° settembre 1915, pp. 187-198, e VI, 5, maggio 1916, pp. 361-368, con ill. (poi Treves, Milano, 1917, e nuova ed. riv., Mondadori, Milano-Verona, 1934).
La rivoluzione in sleeping-car, «Noi e il Mondo», Roma, VI, 7, 1° luglio 1916, pp. 531-540, e VIII, 3, 1° marzo 1918, pp. 162-171, con ill. di E. Toddi e tavole di Nino Bertoletti (poi Cappelli, Bologna, 1919 e, con il titolo *Il regno del "cotillon"*, nuova ed. riv., Mondadori, Milano-Verona, 1935).
Madame Pompadourette, Treves, Milano, 1928.
La repubblica del "jazz-band". Memorie di corte del marchese Armando d'Aprè (nuova serie), Corbaccio, Milano, 1929.
Mater admirabilis (ill. di Bicchi), «La Lettura», XXXIII, 11, 1933, pp. 975-983 (novella).
I giorni felici, Mondadori, Milano-Verona, 1935.
Il romanzo di Abbazia, Mondadori, Milano-Verona, 1937.
Stato civile d'una stella, «Lo Schermo», Roma, III, 2, febbraio 1938, pp. 18-20 (novella).
Il carro di fuoco. Romanzo cinematografico, «Film», Roma, I, 39, 23 ottobre 1938, e II, 13, 1° aprile 1939 (poi Mondadori, Milano, 1940).

TESTI TEATRALI
Effetti di luce. Commedia, Roux e Viarengo, Torino, 1906.
Acqua acqua, fuoco fuoco. Commedia in un atto (ill. di Ferraguti), «La Lettura», Roma, X, 9, 1910, pp. 801-802.
La sentinella morta. Commedia in tre atti, «Comoedia», Milano, V, 13, 1° luglio 1923, pp. 11-32.
Il battesimo del fuoco. Commedia in tre atti, «Comoedia», Milano, XIII, 10, 15 ottobre-15 novembre 1931, pp. 33-44.
Il Re, le Torri, gli Alfieri. Operetta in tre atti (dal romanzo omonimo), musica di Antonio Lozzi, in Giuseppe Ricchi Frigio, *Antonio Lozzi: le sue opere, i suoi successi*, Edizioni Comune di Colli del Tronto, 1997, pp. 207-226.

Opere di d'Ambra sul cinema

TESTI PER FILM
La parola ritorna, prologo scritto per le rappresentazioni dell'*Excelsior* di Luca Comerio, Tipografia poliglotta Mundus di G. Ugo Nalato, Roma, 1914.
Le mogli e le arance, «Penombra» (poi «In Penombra»), Roma, I, 1, dicembre 1917.
Ballerine. Romanzo cinematografico in 4 parti, «L'Arte Cinegrafica», Roma, I, 2, 15 giugno 1918, e 3-4, 15-31 luglio 1918.
Il bacio di Cirano. Romanzo, «Il Romanzo Film», Roma-Milano, I, 1, 7 novembre 1920, pp. 5-40 (poi in *Il trampolino per le stelle*, Cappelli, Bologna, 1922, pp. 33-112).
La dama dal ventaglio bianco. Romanzo, «Il Romanzo Film», Roma-Milano, I, 3, 29 gennaio 1921, pp. 5-41 (poi in *Il trampolino per le stelle*, Cappelli, Bologna, 1922, pp. 133-138).
Un marito, una moglie, ill. di Cam. (Augusto Camerini), con foto di Arturo Bragaglia "interpretate" da Andreina Rossi, Annibale Betrone e Gino Cervi, «Novella Film», Roma, I, 2, giugno 1928, pp. 15-20.
Manichini, ill. di Aldo De Benedetti, con foto di Arturo Bragaglia "interpretate" da Laura Orsini, Tina Negri, e Carlo Benetti, «Novella Film», Roma, I, 4, agosto 1928, pp. 5-10.
Il gondoliere di S. Marco, in Massimo Cardillo, *Lucio d'Ambra e il cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», 5, maggio 1981, pp. 216-221 (poi in Massimo Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia. 1900-1937*, Dedalo, Bari, 1987, pp. 108-110).

SOGGETTI E SCENEGGIATURE INEDITI
L.d'A. e Augusto Genina, *La signorina Ciclone*, sceneggiatura manoscritta incompleta (datata 31 gennaio 1916), Fondo manoscritti dell'Università di Pavia, Fondo Lucio d'Ambra.
Carnevalesca, sceneggiatura manoscritta, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo d'Ambra, A349/3.
Luce del mondo, sceneggiatura, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo d'Ambra, A349/4.
Pierpin, sceneggiatura manoscritta, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo d'Ambra, A349/1.
Re burlone, soggetto manoscritto, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo d'Ambra, A349/5.

TESTI SUL CINEMA

Spectator [L.d'A.], *Come si eseguiscono le rappresentazioni cinematografiche*, «Il Tirso», Roma, VI, 26, 28 agosto 1909, p. 2.

"Salomè" all'aria aperta, «Il Tirso», Roma, VII, 13, 27 marzo 1910, pp. 2-3.

Nei margini del Calendario, «La Tribuna Illustrata», Roma, XX, 9, 8-10 marzo 1912, p. 130.

Nei margini del Calendario. Commediografi e cinematurghi, «La Tribuna Illustrata», Roma, XX, 36, 8-18 settembre 1912, p. 562.

Nei margini del Calendario, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXI, 47, 23-30 ottobre 1913, p. 738.

Alla vigilia di una grande première. Mario Costa e "L'histoire d'un Pierrot" cinematografata, «La Tribuna», Roma, XXXII, 11 febbraio 1914, p. 3; poi «La Cine-fono e la Rivista Fono-cinematografica», Napoli, VIII, 269, 14 febbraio 1914, pp. 36-39.

Nei margini del Calendario. Il museo dell'attimo fuggente, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXII, 20, 17-24 maggio 1914, p. 309.

Max Linder muore alla guerra, «La Tribuna», Roma, XXXII, 1° ottobre 1914, p. 3.

Tarabosch [L.d'A.], *Il cine-contribuente*, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXII, 48, 29 novembre - 6 dicembre 1914, p. 1.

O.D. [L.d'A.], *Le grandi "premières" cinematografiche. "La mia vita per la tua..." della Serao*, «La Tribuna», Roma, XXXII, 2 dicembre 1914, p. 3.

"L'Excelsior" al Teatro Adriano. Il prologo di Lucio d'Ambra: "La parola ritorna", «La Tribuna», Roma, XXXII, 26 aprile 1914, p. 3.

Le grandi "premières" cinematografiche. La "Marcia Nuziale" di Henry Bataille, cinematografia della "Cines", «La Tribuna», Roma, XXXIII, 27 novembre 1915, p. 3.

"Il sopravvissuto" al Modernissimo, cinedramma di Giannino Antona-Traversi, messa in scena di Augusto Genina, «La Tribuna», Roma, XXXIV, 22 gennaio 1916, pp. 3.

A proposito della paternità della "Signorina Ciclone", «La Vita Cinematografica, Torino, VII, 28-29, 22-30 luglio 1916, p. 75.

Un giudizio di Lucio d'Ambra, «Il Cinema Illustrato», Roma, I, 2, 23 giugno 1917, p. 1.

Ciullo [L.d'A?], *Capodanno di cinematografia*, «Contropelo», Roma, II, 53, 9 dicembre 1917.

Come metto in scena i miei "films", «La Vita Cinematografica», Torino, VIII, n. speciale, dicembre 1917, pp. 144-145.

I margini del Calendario. Consigli a una "Diva del cinematografo", «La Tribuna Illustrata», Roma, XXVI, 9, 3-10 marzo 1918, p. 67.

I margini del Calendario. Lettera aperta a una piccola attrice senza cuore, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXVI, 11, 17-24 marzo 1918, p. 85.

Circolare per non perdere tempo, «La Tribuna Illustrata», Roma, XXVI, 16, 21-28 aprile 1918, p. 125.

La "Storia d'un peccato" al "Cinema Corso". Soava Gallone grande attrice, «La Tribuna», Roma, XXXVI, 29 maggio 1918, p. 3.

Ciullo d'Ambra [L.d'A.], *Evviva la Morale!...*, «La Cine-gazzetta», Roma, II, 27-28, 15 agosto 1918, p. 1.

Come i medici di Molière. Il problema industriale del cinematografo, «In Penombra», Roma, I, 3, agosto 1918, pp. 95-96.

Conversando con l'altro me stesso, «Cinemundus», Roma, I, 2, agosto 1918, p. 3; poi, con piccole variazioni, «Fortunio», Roma, V, 6, 15 agosto 1920, pp. 5-8.

Piccoli aforismi d'esperienza cinematografica, «Cinemundus», Roma, I, 3, settembre 1918, p. 16; poi «Cronache de l'Attualità Cinematografica», Roma, II, 4, 20 febbraio 1919.

CID [Ciullo d'A./L.d'A.], *Interessi cinematografici*, «La Cine-gazzetta», Roma, II, 31-32, 31 agosto 1918, p. 1; 35-36, 30 settembre - 15 ottobre 1918, p. 1; 37, 16 ottobre - 1 novembre 1918, p. 1.; 39, 30 novembre 1918, p. 1.

Ciullo [L.d'A.], *Stampa... muta*, «La Cine-gazzetta», II, 37, 16 ottobre - 1 novembre 1918, p. 2.

CID [L.d'A.], *In tema di censura*, «La Cine-gazzetta«, Roma, II, 38, 1-15 novembre 1918, p. 1.

Intervento, in M. D'Aquila, *Gli autori del cinematografo*, «In Penombra», Roma, I, 7, dicembre 1918, p. 296.

My views on the cinematograph, «Apollon», Roma, IV, 7, n. speciale, 30 luglio 1919; poi in italiano, e con il titolo *Il mio "Credo" cinematografico*, in Rino Mattozzi, *Rassegna generale della cinematografia*, Roma, 1920, pp. 169-177.

Prefazione a Rino Mattozzi, *Rassegna generale della cinematografia*, Roma, 1920, p. 23.

Cid [L.d'A.?], *La diva in aspettativa*, «Contropelo», Roma, VI, 31, 12 agosto 1922, p. 2.

Cid [L.d'A.?], *Il divo in aspettativa*, «Contropelo», Roma, VI, 32, 19 agosto 1922, p. 1.

Un direttore artistico Vieux-jeu [L.d'A.], *Causeries settimanali*, «Contropelo», Roma, VI, 34, 22 agosto 1922, p. 1.

Intervento, in *I più illustri nomi della Cinematografia appoggiano il movimento del Comitato d'agitazione*, «L'Epoca», Roma, VI, 18, 21 gennaio 1922, p. 4.

Un uomo nell'ombra. Il caso Viti, «L'Epoca», Roma, VI, 69, 22 marzo 1922, p. 3; poi in L.d'A., *Trent'anni di vita letteraria. II. Il viaggio a furia di remi*, Corbaccio, Milano, 1928, pp. 181-193.

Mazarino [L.d'A.], *Il mantello d'Arlecchino. Storia d'un "film" in Piazza San Marco*, «L'Epoca», Roma, VI, 136, 10 giugno 1922, p. 3.

Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. I. I patriotti dello "sleeping" Roma-Berlino, «L'Epoca», Roma, VI, 198, 25 agosto 1922, p. 3.

Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. II. Corvi nostrani, eroi della cambiale, «L'Epoca», Roma, VI, 199, 26 agosto 1922, p. 3.

Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. III. La "canna d'argento" del barone Fassini, «L'Epoca», Roma, VI, 200, 27 agosto 1922, p. 3.
Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. IV. L'anticamera dei giorni perduti, «L'Epoca», Roma, VI, 201, 29 agosto 1922, p. 3.
In margine alle "lettere" sulla crisi cinematografica. A coloro che mi scrivono, «L'Epoca», Roma, VI, 202, 30 agosto 1922, p. 3.
Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. V. ...Largo al "factotum" della città..., «L'Epoca», Roma, VI, 204, 1 settembre 1922, p. 3.
Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. VI. Pulcinella re in sogno, «L'Epoca», Roma, VI, 206, 3 settembre 1922, p. 3.
Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. VII. Le Danaidi dell'ufficio soggetti, «L'Epoca», Roma, VI, 208, 6 settembre 1922, p. 3.
Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. VIII. La bancarella dell'"ostricaro", «L'Epoca», Roma, VI, 210, 8 settembre 1922, p. 3.
Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. IX. Il cartello del "sur" Picaluga [sic], «L'Epoca», Roma, VI, 215, 14 settembre 1922, p. 3.
Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. X. "Qui habet aures audiendi, audiat...", «L'Epoca», Roma, VI, 226, 27 settembre 1922, p. 3.
Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. XI. Il giudizio di Salomone, «L'Epoca», Roma, VI, 227, 28 settembre 1922, p. 3.
Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. XIII ed ultima. L'uovo di Colombo per un soldo, «L'Epoca», Roma, VI, 233, 5 ottobre 1922, p. 3.
Lettere a S.E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana. Quattordicesima a guisa di "post-scriptum", «L'Epoca», Roma, VI, 238, 11 ottobre 1922, p. 3.
Invito alla "Marcia su Roma" della Cinematografia Nazionale, «Il Torchio», Milano, II, 6, 6 febbraio 1927, p. 5.
La "Marcia su Roma" della Cinematografia. Appello alla pubblica opinione, «Il Torchio», Milano, II, 7, 13 febbraio 1927, p. 5.
L.d'A., *Prime visioni. "Una donna nella luna"*, «La Rassegna Cinematografica», Napoli, II, 1, 15 aprile 1930, p. 15.
Sette anni di cinema, «Cinema», Roma, I, 14, 25 gennaio 1937, pp. 48-50; 15, 10 febbraio 1937, pp. 105-107; 16, 25 febbraio 1937, pp. 145-147; 18, 25 marzo 1937, pp. 224-225; 19, 10 aprile 1937, pp. 269-270; 21, 10 maggio 1937, pp. 379-380; 22, 25 maggio 1937, pp. 421-422; 25, 10 luglio 1937, pp. 22-23; 28, 25 agosto 1937, pp. 127-128; 29, 10 settembre 1937, pp. 168-169; 33, 10 novembre 1937, pp. 309-310; 35, 10 dicembre 1937, pp. 379-380; II, 39, 10 febbraio 1938, pp. 96-97 (poi in L.d'A., *Gli anni della feluca*, a cura di Giovanni Grazzini, Lucarini, Roma, 1989, pp. 161-233).
Per il cinema dell'Italia imperiale. Posto agli scrittori, «Lo Schermo», Roma, II, 1-5, maggio 1937, pp. 24-25.
Sogno del cinema futuro, «Lo Schermo», Roma, II, 7, luglio 1937, pp. 26-27.
Goldoni chiede a Venezia il suo film, «Lo Schermo», Roma, II, 8, agosto 1937, pp. 31, 33.
Tessere ai poeti, «Lo Schermo», Roma, II, 9, settembre 1937, pp. 27-28.
Addio, Cines!, «Lo Schermo», Roma, II, 10, ottobre 1937, pp. 22-23.
Una proposta pratica. Il "fondo soggetti" e la cinematografia italiana, «Lo Schermo», Roma, II, 11, novembre 1937.
Romanzi e cinema. Leggere anche in Italia, «Lo Schermo», Roma, II, 12, dicembre 1937, pp. 19-20.
Quali sono gli attori del cinema, «Lo Schermo», Roma, III, 1, gennaio 1938, pp. 14, 16.
Come ho scritto il "Verdi", «Lo Schermo», Roma, III, 3, marzo 1938, pp. 14-16.
D'Annunzio e il cinema (ricordi personali di Lucio d'Ambra), «Lo Schermo», Roma, III, 4, aprile 1938, pp. 17-19.
Hitler e il cinema del Reich, «Lo Schermo», Roma, III, 5, maggio 1938, pp. 14-16.
S.E. Lucio d'Ambra Accademico d'Italia espone le sue idee e i sentimenti da cui è nato il suo scenario "Giuseppe Verdi", «Stelle», Milano, VI, 23, 4 giugno 1938, pp. 8-9.
L'apologo alfieriano per l'arte di recitare sul teatro e su lo schermo, «Lo Schermo», Roma, III, 6, giugno 1938, pp. 17-18.
Il film più fascista è il film storico, «Lo Schermo», Roma, III, 7, luglio 1938, pp. 14-15.
Parole italiane ai giubbetti bianchi del Lido, «Lo Schermo», Roma, III, 8, agosto 1938, pp. 14-16.
Una preziosa e ignorata fonte di soggetti. Il romanzo italiano, «Lo Schermo», Roma, III, 9, settembre 1938, pp. 22-23.
Dopo il convegno di Bolzano. Fuori l'autore, «Lo Schermo», Roma, III, 10, ottobre 1938, pp. 14-16.
Consigli ai produttori. Date il passo alla fantasia, «Lo Schermo», Roma, III, 11, novembre 1938, pp. 14-16.
Mentre il cinema italiano passa all'Italia. Necessità d'una "milizia cinematografica". Reparto primo: "gli attori di stato", «Lo Schermo», Roma, III, 12, dicembre 1938, pp. 17-19.
Verso il grande cinema italiano. Scrittori, attenti alla "matta"!, «Lo Schermo», Roma, IV, 3, marzo 1939, pp. 14-16.

Intervento, in *Gli scrittori e il cinematografo*, «Film», Roma, II, 28, 15 luglio 1939, p. 3.
"Montevergine", film sano, «Film», Roma, II, 30, 29 luglio 1939, p. 3.
Sette giorni alla mostra di Venezia. "La fin du jour", «Film», Roma, II, 33, 19 agosto 1939, pp. 3-4.
Sette giorni alla mostra di Venezia. "Una notte di ballo inebriante", «Film», Roma, II, 34, 26 agosto 1939, p. 3.
Fuori concorso, «Film», Roma, II, 36, 9 settembre 1939, p. 3.
"Castelli in aria", «Film», Roma, II, 40, 7 ottobre 1939, pp. 1, 4.
Visione privata del "Documento", «Film», Roma, II, 42, 21 ottobre 1939, pp. 1-2.
"Il sogno di Butterfly", «Film», Roma, II, 43, 28 ottobre 1939, pp. 3-4.
I miei sette anni di cinema. Quando Max Linder venne a Roma, «Film», Roma, II, 49, 9 dicembre 1939, pp. 3-4.
Gli anni della feluca, a cura di Giovanni Grazzini, Lucarini, Roma, 1989 (contiene fra l'altro: *Gli anni della feluca. Diario 1934-1939*, pp. 19-117, e *Ex umbra in solem. Diario d'amore 1897-1899*, pp. 121-159).

INTERVISTE

Ugo Ugoletti, *Cinematografia d'eccezione. Lucio d'Ambra alla Medusa*, «Il Tirso al Cinematografo», Roma, XIII, 26, 25 giugno 1916, p. 7.
Ugo Ugoletti, *Lucio d'Ambra e Caramba alla Do-Re-Mi*, «La Cine-gazzetta», Roma, I, 34, 30 giugno 1917, pp. 2, 4-5.
S.D., *Lucio d'Ambra e il cinematografo. Le sue idee e i suoi lavori*, «Il Cinema Illustrato», Roma, I, 3, 30 giugno 1917, pp. 1-2.
Ugo Ugoletti, *L'arcolaio di Barberina*, «Cinemundus», Roma, I, 5, novembre 1918, pp. 19-24.
P. [Domenico Paolella], *Che cos'è il "Verdi"*, «Film», Roma, II, 3, gennaio 1939, p. 3.

Opere sul cinema dambriano

REPERTORI BIO-FILMOGRAFICI
E VOCI ENCICLOPEDICHE

Francesco Savio, Maria Adriana Prolo, voce *L.d'A.*, in Silvio d'Amico e Francesco Savio, *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma, vol. IV, 1954-1962.
Roberto Chiti, voce *L.d'A.*, in *Filmlexicon degli autori e delle opere*, vol. D-G, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1959.
Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1917*, CSC-Nuova Eri, Roma-Torino, 1991.
Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra.1916*, CSC-Nuova Eri, Roma-Torino, 1992.
Roberto Chiti, Enrico Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film. Vol. I. Dal 1930 al 1944*, Gremese, Roma, 1993.
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911*, CSC-Nuova Eri, Roma-Torino, 1994-96, 2 voll.
Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1919*, CSC-Nuova Eri, Roma-Torino, 1995.
Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1920*, CSC-Nuova Eri, Roma-Torino, 1996.
Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1921*, CSC-Nuova Eri, Roma-Torino, 1996.
Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1922-1923*, CSC-Nuova Eri, Roma-Torino, 1996.
Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1924-1931*, CSC-Nuova Eri, Roma-Torino, 1996.
Roberto Chiti, voce *L.d'A.*, in Roberto Chiti, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, M.I.C.S., Roma, 1997.

MEMORIE E BIOGRAFIE

Il marchese d'Aprè [Enrico Roma], *Accanto al cinematografo*, «La Cine-gazzetta», Roma, I, 18, 5 maggio 1917, pp. 8-9; 20, 12 maggio 1917, pp. 5; 21, 17 maggio 1917, pp. 4-5; 22, 26 maggio 1917, p. 6; 26, 2 giugno 1917, pp. 8-9; 29, 14 giugno 1917, pp. 4-5; 31, 21 maggio 1917, p. 3.
Arx, *Intervista con Luigi Serventi*, «Il Cinema Illustrato», Roma, I, 8, 4 agosto 1917, p. 2.
A. Giesse, *Mira Terribili*, «Il Cinema Illustrato», Roma, I, 9, 11 agosto 1917, p. 3.
S.D., *Mary Corwin*, «Il Cinema Illustrato», Roma, I, 12-13, 8 settembre 1917, p. 3.
Enrico Roma, *Sovrapposizioni*, «Cinemundus», Roma, I, 1, luglio 1918, pp. 7-9.
Rino Mattozzi, *Profili artistici. Claretta Rosaj*, «Fortunio», Roma, V, 8, 15 ottobre 1920, pp. 25-27.
Giuseppe Lega, *Ricordi cinematografici*, «Cine-Settimana», Bologna, I, 12, 29 novembre 1925, p. 10; 13, 6 dicembre 1925, p. 12; 14, 13 dicembre 1925, p. 2; 15, 20 dicembre 1925, p. 2; 16, 27 novembre 1925, p. 13; 17, gennaio 1926, p. 13; 26, 7 marzo 1926, p. 7.
Giuseppe Lega, *Attori che si confessano: Luigi Serventi*, «Il Torchio», Milano, III, 34-35, 13 febbraio 1928, p. 7.
Raimondo Cristaldi, *E forse verrà un giorno... confidenze di Roberto Bracco*, Airoldi, Milano, 1948, pp. 179-183.
Arnolfo Santelli, *Lucio d'Ambra, l'ultimo dei romantici*, Ente Librario Italiano, Roma, 1951.
Augusto Genina, *Le memorie di Genina sono storia del cinema. Crolla come una casa sbagliata l'industra del divismo*, «L'Europeo», Milano, XI, 529, 4 dicembre 1955, p. 48; poi in Sergio Grmek Germani, Vittorio Martinelli, *Il cinema di Augusto Genina*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Udine, 1989, pp. 55-57.

Raimondo Cristaldi, *Un mondo in un salotto. Con Lucio d'Ambra da Montmartre a Trinità dei Monti*, Bietti, Milano, 1961.
Arnaldo Frateili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria romana*, Bompiani, Milano, 1963, pp. 62-65, 91-101.

SAGGI DI CARATTERE GENERALE
G.B. [Anton Giulio Bragaglia], *Tipi e figure del cinema. Lucio d'Ambra*, «La Rassegna del Cinema», Roma, I, 1, 15-31 luglio 1917, p. 5.
Giuseppe Lega, *Soggetti e soggettisti*, «La Cine-gazzetta», Roma, I, 65-66, 18-20 ottobre 1917, p. 3.
Giuseppe Lega, *Gli uomini del cinematografo "nuovo". Lucio d'Ambra*, «La Cine-fono e la Rivista Fono-cinematografica», Napoli, XII, 366, 15-31 marzo 1918, pp. 36-37.
Ugo Ugoletti, *Da "Il Re, le Torri, gli Alfieri" al "Girotondo d'undici lanceri"*, «Cinemundus», Roma, I, 1, luglio 1918, pp. 10-15.
Giorgio Prola, *Come undici lanceri girarono il "Girotondo"*, «In Penombra», I, 4, settembre 1918, pp. 154-157.
Romano Calò, *Mentre si gira "L'arcolaio di Barberina" di Lucio d'Ambra*, «In Penombra», I, 7, dicembre 1918, pp. 287-292.
Angelo Piccioli, *A master: Lucio d'Ambra*, «Apollon», IV, 7, n. speciale, 30 luglio 1919.
Rino Mattozzi, *Lucio d'Ambra ed il mio "Credo"*, in *Rassegna generale della cinematografia*, Roma, 1920, pp. 163-166.
Anonimo, *La attività della "d'Ambra Film"*, «Lux», Roma, II, 10, ottobre 1920, pp. 33-35.
Giuseppe Lega, *Lucio d'Ambra. Un insigne giornalista e un grande amico del cinema*, «L'Eco del Cinema», Bologna, IV, 28, marzo 1926, pp. 92, 97.
Corrado Pavolini, *Lucio d'Ambra, precursore di Lubitsch*, «Scenario», Milano, IV, 1, gennaio 1935, pp. 17-20.
Luigi Chiarini, *Cinematografo*, Cremonese, Roma, 1935, pp. 107-108.
Francesco Soro, *Roberto Bracco, Lucio d'Ambra e Trilussa*, in *Splendori e miserie del cinema italiano*, Consalvo, Milano, 1935, pp. 117-144.
Domenico Meccoli, *Ventisei film di Lucio d'Ambra*, «Cinema», Roma, XVIII, 85, 10 gennaio 1940, p. 21.
Eugenio Ferdinando Palmieri, *Vecchio cinema italiano*, Zanetti, Venezia, 1940; poi Neri-Pozza, Vicenza, 1994, pp. 111-112, 149-161, 181-182.
Alberto Viviani, *Inediti di Lucio d'Ambra*, «Cinema», Roma, XX, 145, 10 luglio 1942, pp. 362-364.
Roberto Paolella, *Regia e registi italiani nel decennio 1915-25*, «Bianco e Nero», Roma, XIII, 7-8, luglio-agosto 1952, pp. 23-27.
Mario Gromo, *Cinema italiano (1903-1953)*, Mondadori, Milano-Verona, 1954, p. 43.
Raimondo Cristaldi, *Lucio d'Ambra pioniere della regia*, «Primi Piani», Milano, VIII, 3-4, luglio-agosto 1954, p. 11.
Roberto Paolella, *Storia del cinema muto*, Giannini, Napoli, 1956, pp. 439-444.
Giovanni Calendoli, *Il grottesco roseo di Lucio d'Ambra*, in *Materiali per una storia del cinema italiano*, Maccari, Parma, 1967, pp. 123-133.
Francesco Savio, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, Bulzoni, Roma, 1972, pp. 166, 185-186.
Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. 3. Le cinéma devient un art (1909-1920)*, vol. II, Denoël, Paris, 1973, pp. 281-282.
Mario Quargnolo, *Les premiers "auteurs" du cinéma italien*, in Jean A. Gili (a cura di), *Le cinéma muet italien*, «Les Cahiers de la Cinémathèque», Perpignan, 26-27, 1979, p. 106.
Massimo Cardillo, *Lucio d'Ambra e il cinematografo*, «Rivista del Cinematografo», 5, maggio 1981, pp. 215-223; poi in M. C., *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia. 1900-1937*, Dedalo, Bari, 1987, pp. 101-183.
Mario Quargnolo, *Ancora su Bracco e il cinema*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. s., 2, primavera 1986, pp. 23-25.
Riccardo Redi, *Un film di Lucio d'Ambra*, «Immagine. Note di storia del cinema», n.s., 5, estate 1987, pp. 1-6 (su *L'Illustre Attrice Cicala Formica*).
Roberto Chiti, Ettore Zocaro, Antonio Mazza, Paolo Popesich (a cura di), *Almanacco del cinema muto italiano (1895-1930)*, M.I.C.S., Roma, 1988.
Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», n.s., 8, primavera-estate 1988, pp. 9-10 (su Stacia Napierkowska).
Giovanni Grazzini, *Introduzione* a *Gli anni della feluca*, cit., pp. 9-15.
Roberto Bortoli, *Un film ritrovato di Lucio d'Ambra*, tesi di laurea presso il DAMS dell'Università di Bologna (rel. prof. Antonio Costa), a.a. 1989-90 (su *L'Illustre Attrice Cicala Formica*).
Giovanni Bettetini, Aldo Grasso, Laura Tettamanzi, *Le mille e una volta dei Promessi Sposi*, Roma, Eri, 1990, pp. 129-131, 153-154.
Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, CNC, Roma, 1991, pp. 52-54.
Gian Luca Farinelli, *Film da restaurare. "La chiamavano Cosetta"*, «Cinegrafie», Ancona, 5, 1992, pp. 136-138.
p.i. [Pasquale Iaccio], *Un'amicizia, due destini diversi*, «Cinemasessanta», Roma, XXXIII, 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 46-47.
Giovanni Grazzini, *Lucio d'Ambra ovvero la leggerezza della scrittura*, «Cinemasessanta», Roma, XXXIII, 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 62-64.
Riccardo Redi, *L'impossibile rivalutazione*, «Cinemasessanta», Roma, XXXIII, 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 65-67.
Raimondo Cristaldi, *Lucio d'Ambra amava molto scherzare*, «Cinemasessanta», Roma, XXXIII, 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 68-69.

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 210-213, 229-230, 232, 235-236, 245, 359.
Michele Canosa, *Note sul linguaggio dei colori in "Carnevalesca"*, in Monica Dall'Asta, Guglielmo Pescatore, Leonardo Quaresima (a cura di), *Il colore nel cinema muto*, Dipartimento di Storia e tutela dei beni culturali, Università degli studi di Udine, Mano ed., Udine-Bologna, 1996.
Giovanni Nahmias, *La signorina Ciclone. Una sceneggiatura inedita di Lucio d'Ambra*, tesi di laurea presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Pavia (rel. prof. Lino Peroni), a.a. 1996-97.
Andrea Meneghelli, *Lucio d'Ambra. Appunti per un'indagine isocronica* e «*La signorina Ciclone» di Augusto Genina*, «Fotogenia», 4-5, 1997-98, pp. 171-190 e 191-198.
Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 1999, pp. 130, 147-153, 157-159.
Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, «Vita e Pensiero», n. speciale, 2000, pp. 69-74.
Roger Odin, *Amateurs et professionnels dans "L'Illustre Attrice Cicala Formica". Approche sémio-pragmatique*, in Michele Canosa (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano. I*, Atti del convegno internazionale, Bologna, 12-13 novembre 1999, Clueb, Bologna, 2001, pp. 243-250.
Riccardo Redi, *Film d'arte e teatro: la breve parabola di Ugo Falena*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 2000, pp. 41-44, 48-49, 56-58.
Andrea Meneghelli, *Letteratura del cinema ma letteratura. Note su «Il Romanzo Film»*, «Immagine. Note di storia del cinema», n.s., 43-44, inverno 2001, pp. 27-34.
Riccardo Redi, *La favola di La Fontaine*, «Immagine. Note di storia del cinema», n.s., 51, primavera 2002, pp. 1-4.

LA NASCITA DEL "CASO" LUBITSCH-D'AMBRA
Angelo Piccioli, *Madame Dubarry*, «Apollon», Roma, V, 2, febbraio 1920, pp. 31-32.
Angelo Piccioli, *La principessa delle ostriche*, «Apollon», Roma, V, 3, marzo 1920, pp. 94-95.

RISPOSTE AGLI INTERVENTI SULLA RINASCITA DEL CINEMA ITALIANO
Un collega direttore [Guglielmo Torelli], *Lettera aperta al comm. Lucio d'Ambra*, «Contropelo», Roma, VI, 34, 22 agosto 1922, p. 1.
Umberto Paradisi, *In margine alle "lettere" sulla crisi cinematografica. "Codicillo" d'Umberto Paradisi*, «L'Epoca», Roma, VI, 202, 30 agosto 1922, p. 3.
Ariel, *In margine alle "lettere" sulla crisi cinematografica. "Venga la buona produzione italiana e sarà bene accetta e ben pagata" dice il comm. Marino direttore del "Corso Cinema"*, «L'Epoca», Roma, VI, 203, 31 agosto 1922, p. 3.

RECENSIONI
La signorina Ciclone
Veritas, *La signorina Ciclone*, «La Vita Cinematografica», Torino, VII, 17-18, 7-15 maggio 1916, pp. 76-77.
Toddi [E. Toddi/Pietro Silvio Rivetta], *La signorina Ciclone*, «Apollon», Roma, I, 3, 1 giugno 1916, p. 21.
Anonimo, *La signorina Ciclone*, «Il Tirso», Roma, XIII, 26, 25 giugno 1916, p. 2.
Pier da Castello, *Ancora di "La signorina Ciclone"*, «La Vita Cinematografica», Torino, VII, 23-24, 22-30 giugno 1916, pp. 118-119.
Augusto Genina, *Augusto Genina e la "Signorina Ciclone"*, «La Vita Cinematografica», Torino, IX, 15-16, 22-30 aprile 1918, p. 85.

Il Re, le Torri, gli Alfieri
Anonimo, *Il Re, le Torri, gli Alfieri*, «Filmando», Napoli, I, 7, 14 dicembre 1916, pp. 1-2.
Anonimo, *"Il Re, le Torri, gli Alfieri" di Lucio d'Ambra al Moderno e al Modernismo*, «La Tribuna», Roma, XXXV, 12 gennaio 1917, p. 2.
Campman [Gaetano Campanile Mancini], *I grandi avvenimenti cinematografici. "Il Re, le Torri, gli Alfieri", commedia in 4 atti di Lucio d'Ambra*, «La Tribuna», Roma, XXXV, 14 gennaio 1917, p. 2.
Il Rondone, *Il Re-Le Torri-Gli Alfieri (Medusa-Films)*, «La Vita Cinematografica», Torino, VIII, 9-10, 7-15 marzo 1917, pp. 140-141.

La chiamavano "Cosetta"
Anonimo, *Cosetta*, «Film», Napoli, IV, 10, 31 marzo 1917, p. 1.
Petronio Arbitro, *La chiamavano Cosetta*, «La Cine-gazzetta», Roma, I, 8, 7 aprile 1917, p. 4.
Campman [Gaetano Campanile Mancini], *"La chiamavano Cosetta" di L. d'Ambra interpretata da Soava Gallone al "Moderno" e all'"Olympia"*, «La Tribuna», Roma, XXXV, 17 maggio 1917, p. 2.
Ugo Ugoletti, *La chiamavano Cosetta*, «La Cine-gazzetta», Roma, I, 21, 17 maggio 1917, pp. 1-2.
Anonimo, *Il successo entusiastico di Roma al Moderno ed all'Olympia. "La chiamavano Cosetta" di Lucio d'Ambra, interprete Soava Gallone*, «La Vita Cinematografica», Torino, VII, 19-20, 22-30 maggio 1917, pp. 89-94.
Anonimo, *"La chiamavano Cosetta" al "Cinema Olimpia" e "Moderno" di Roma*, «L'Italia Cinematografica», Napoli, IV, 6, 31 maggio 1917, p. 6.
Bertoldo, *La chiamavano Cosetta (Cines)*, «La Vita Cinematografica», Torino, VIII, n. speciale, 22-30 novembre 1918, pp. 222-223.

La storia dei tredici
Jors [Giuseppe Lega], *La Storia dei 13*, «La Cinefono e la Rivista Fono-cinematografica», Napoli, XI, 360, 10-25 dicembre 1917, p. 99.
Anonimo, *La storia dei tredici*, «Il Cinema Illustrato», Roma, I, 19, 20 ottobre 1917, p. 3.
[Guglielmo Torelli], *La storia dei tredici*, «Contropelo», Roma, II, 43, 20 ottobre 1917, pp. 2, 5.

Le mogli e le arance
Anonimo, *Una monografia della Censura per il soggetto de "Le mogli e le arance"*, «La Cine-gazzetta», Roma, I, 18, 5 maggio 1917, pp. 3-4.
Lino De Joanna, *Madama Anastasia... e le arance*, «La Cine-gazzetta», Roma, I, 25, 31 maggio 1917, pp. 2-3 (nonostante i titoli di questi due articoli, è solo pretestuale il riferimento al film, il cui "soggetto" non ha avuto alcun problema con la censura).
Anonimo, *Straordinario successo di "Le mogli e le arance" di Lucio d'Ambra al Moderno e al Modernissimo*, «La Tribuna», Roma, XXXV, 21 ottobre 1917, p. 3.
Alacevich [Tito Alacci], *Cronaca cinematografica di Roma*, «Film», Napoli, IV, 37, 12 dicembre 1917, pp. 5, 12.
Il critico [Guglielmo Torelli], *Le mogli e le arance*, «Contropelo», Roma, II, 52, 22 dicembre 1917, pp. 2, 5.
Francesco Battistessa, *Lettere dalle Indie inglesi*, «La Vita Cinematografica», Torino, VIII, 37-38, 7-15 ottobre 1918, p. 85.
Bertoldo, *Le mogli e le arance (Do-Re-Mi)*, «La Vita Cinematografica», Torino, VIII, 17-18, 7-15 maggio 1919, pp. 147-148.

Carnevalesca
Anonimo, *I grandi avvenimenti della cinematografia. "Carnevalesca" di Lucio d'Ambra*, «La Cine-gazzetta», Roma, I, 41, 26 luglio 1917, pp. 3-4.
Blios, *Carnevalesca*, «Film», Napoli, IV, 37, 12 dicembre 1917, p. 4.
Il critico [Guglielmo Torelli], *Carnevalesca*, «Contropelo», Roma, III, 10, 9 marzo 1918, p. 6.
Giuseppe Lega, *"Carnevalesca" di Lucio d'Ambra all'Excelsior di Firenze*, «La Cine-fono e la Rivista Fono-cinematografica», Napoli, XI, 363, 1-15 febbraio 1918, pp. 44-45.
Anonimo, *L'inaugurazione del "Cinema Corso". "Carnevalesca" di Lucio d'Ambra, protagonista Lyda Borelli*, «La Tribuna», Roma, XXXII, 3 marzo 1918, p. 2.

Napoleoncina
Marino Moretti, Giacomo Puccini, Leonardo Bistolfi, Fausto Salvatori, Luigi Pirandello, Marcello Piacentini ed altri, *Alcuni giudizi su "Napoleoncina" di Lucio d'Ambra*, «Contropelo», Roma, III, 10, 9 marzo 1918, p. 6.
Il critico [Guglielmo Torelli], *Napoleoncina*, «Contropelo», Roma, III, 10, 9 marzo 1918, p. 6.
Enrico Roma, *Variazioni sul tema di "Napoleoncina"*, «La Cine-gazzetta», Roma, II, 9, 31 marzo 1918, p. 6.

Papà mio, mi piaccion tutti!
Giuseppe Lega, *Papà mio, mi piaccion tutti*, «La Cine-gazzetta», Roma, II, 14, 4 maggio 1918, p. 7.

Ballerine
Giuseppe Lega, *"Ballerine" di Lucio d'Ambra al Modernissimo di Roma*, «La Cine-fono e la Rivista Fono-cinematografica», Napoli, XI, 371, 1-15 febbraio 1918, p. 48.
Il critico [Guglielmo Torelli], *Ballerine*, «Contropelo», Roma, III, 16, 25 maggio 1918, p. 6.
Giuseppe Lega, *"Ballerine" di Lucio d'Ambra (Do-Re-Mi) al Modernissimo*, «L'Arte Cinegrafica», Roma, I, 1, 15 giugno 1918, p. 4.
Bertoldo, *Ballerine (Do-Re-Mi) – Le nove stelle (Polifilm)*, «La Vita Cinematografica», Torino, IX, 1-2, 7-15 gennaio 1919, pp. 69-70.

La commedia dal mio palco
[Anonimo], *Una visione de "La commedia dal mio palco"*, «La Cine-gazzetta», Roma, II, 24, 13 luglio 1918, p. 22.
Il critico [Gugliemo Torelli], *La commedia dal mio palco*, «Contropelo», Roma, III, 43, 26 ottobre 1918, p. 1.
v. e. [Vittorio Evangelisti], *"La commedia dal mio palco" (Do-Re-Mi)*, «La Cine-gazzetta», Roma, II, 39, 30 novembre 1918.

Passa il dramma a Lilliput
Giuseppe Lega, *"Passa il dramma a Lilliput" di Lucio d'Ambra (Do-Re-Mi)*, «L'Arte Cinegrafica», Roma, II, 1-2, 1° gennaio - 15 febbraio 1919, p. 17.

Girotondo d'undici lanceri
U. [Ugo Ugoletti], *Girotondo d'undici lanceri*, «Cinemundus», Roma, I, 3, settembre 1918, pp. 33-34.
Anonimo, *The Latest Masterpiece*, «Apollon», IV, 7, n. speciale, 30 luglio 1919.
Il Rondone, *Il giro tondo di 11 lanceri (Lucio d'Ambra)*, «La Vita Cinematografica», Torino, X, 21-22, 22-30 giugno 1920, p. 89.

La valse bleue
Anonimo, *La valse bleue*, «Cinemundus», Roma, I, 2, agosto 1918, p. 17.

Il bacio di Cirano
Il critico, *Il Bacio di Cyrano*, «Contropelo», Roma, IV, 47, 20 novembre 1920, p. 11.
a.l. [Antonio Lega], *Il bacio di Cirano (d'Ambra Film)*, «Fortunio», Roma, V, 12, 15 dicembre 1920, p. 24.

Amleto e il suo clown
Charles D'Agostino, *Hamlet et son clown*, «Apollon», Roma, V, 2, febbraio 1920, p. 41.
Angelo Piccioli, *Amleto e il suo clown*, «Apollon», Roma, V, 2, febbraio 1920, pp. 52-53.
Il critico, *Amleto e il suo clown*, «Contropelo», Roma, IV, 6, 7 febbraio 1920, p. 7.
Anita Durelli, contessa Macola, *La parola alla donna (impressioni). "Amleto e il suo clown"*, «La Vita Cinematografica», Torino, X, 15-16, 7-15 maggio 1920, pp. 91-92.
Pier da Castello, *Amleto e il suo clown (film d'eccezione)*, «La Vita Cinematografica», Torino, X, 15-16, 7-15 maggio 1920, pp. 93-95.
A.G., *Soava Gallone trionfa in Inghilterra*, «La Vita Cinematografica», Torino, X, 17-18, 22-30 maggio 1920, p. 64.

La storia della dama dal ventaglio bianco
Anonimo, *La storia della dama dal ventaglio bianco*, «Cinemundus», Roma, III, 8-9, 26-27 giugno 1920, p. 3.

Nemesis
a.l. [Antonio Lega], *Nemesis*, «Fortunio», Roma, V, 12, 15 dicembre 1920, p. 25.
Diòniso, *Nemesis (Lucio d'Ambra Film)*, «La Vita Cinematografica», Torino, X, 7-8, 22-28 febbraio 1921, pp. 91-92.

La falsa amante - Crocetta d'oro
Vice, *"La falsa amante" e "Crocetta d'oro" (D'Ambra Film)*, «La Vita Cinematografica», Torino, XII, 33-34, 22-30 settembre 1921, pp. 85-86.

Giuseppe Verdi
Luigi Freddi, *Il cinema*, Arnia, Roma, 1949 (poi CSC-Gremese, Roma, 1992, pp. 93-99).

PERIODICI DI CINEMA DIRETTI DA D'AMBRA
La Cine-gazzetta (trisettimanale, poi quindicinale), Roma, 1917.
L.d'A., che alla rivista dà il nome, pare aver diretto la testata dal luglio 1917 al 1918, in seguito all'abbandono dell'amico Ugoletti. Successivamente sembra sia uscito un solo numero, aperto da un editoriale di Valentino Soldani.
Il Romanzo Film (mensile), Roma, 1920.
Secondo alcune fonti (non confermate) la rivista sarebbe stata diretta in realtà da Umberto Fracchia. Certo è che tutti i soggetti e le sceneggiature che essa pubblica appartengono ad amici o allievi dichiarati di Lucio d'Ambra. Chiude nel maggio 1921.
Filmando (settimanale), Napoli, 1916 (n.s., 1921)
Secondo gli schedari della Biblioteca Nazionale di Firenze, della nuova serie di questa rivista (ottobre 1921) sarebbero usciti tre numeri, tutti registrati in prefettura. Nessuno di essi però è mai giunto in Biblioteca. Da fonti attendibili (Umberto Paradisi, *Filmando*, «La Vita Cinematografica», Torino, XIII, 35-36, 7-15 ottobre 1921, p. 73) sappiamo che questa seconda serie era diretta da d'Ambra.

RIVISTE DI CINEMA A CUI D'AMBRA HA COLLABORATO
Apollon (mensile), Roma, 1916; *La Bottega delle Ombre*, Roma, 1926; *Cinema* (quindicinale), Milano, 1936; *Il Cinema Illustrato* (settimanale), Roma, 1917; *Cinema Teatro* (bimensile), Roma, 1927; *Cinemundus* (mensile), Roma, 1918; *Contropelo* (settimanale), Roma, 1916; *Cronache de l'Attualità Cinematografica* (decadale), Roma, 1919; *La Decima Musa* (mensile), Roma, 1920; *Film* (settimanale), Roma, 1938; *Fortunio* (quindicinale), Roma, 1920 *Novella Film* (mensile), Roma, 1928; *Penombra*, poi *In Penombra* (mensile), Roma, 1917; *La Rassegna Cinematografica* (mensile), Napoli, 1930; *La Rassegna del Cinema* (mensile), Roma, 1917; *Lo Schermo* (mensile), Milano, 1935; *Stelle* (settimanale), Milano, 1933; *La Vita Cinematografica* (quindicinale), Torino, 1910.

Biblioteca di **Bianco & Nero**

Saggistica

Serge Daney, *Ciné Journal*, 1999

Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, 1999

Giovanni Buttafava, *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, a cura di Lorenzo Pellizzari, 2000

Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, 2000

Paolo Bertetto, *L'enigma del desiderio. Buñuel, Un Chien andalou e L'Âge d'or*, 2001

Maria Coletti, *Di diaspro e di corallo. L'immagine della donna nel cinema dell'Africa nera francofona*, 2001

Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a "Il bandito" di Alberto Lattuada*, 2002

Quaderni

Leonardo De Franceschi, *Il film «Lo straniero» di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, 1999

Il cinema di Luchino Visconti, a cura di Veronica Pravadelli, 2000

Raul Grisolia, *Le metamorfosi dello sguardo. Cinema e pittura nei film di Luis Buñuel*, 2002

Documenti e strumenti

Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, 1999

Yvette Biro, Marie-Geneviève Ripeau, *Nudo da vestire. Sceneggiare l'immaginazione*, 1999

Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a cura di Laura Gallenga, 2001

Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, 2001

Alain Resnais. Il metodo la creazione lo stile, a cura di Maurizio Regosa, 2002

Quaderni della **Cineteca**

Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone, a cura di Angela Prudenzi, Sergio Toffetti, 2000
NON IN COMMERCIO

Roma nel cinema tra realtà e finzione, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2000

La memoria del cinema. Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale 1998-2001, a cura della Cineteca Nazionale, 2001
NON IN COMMERCIO

Diveantidive del cinema italiano, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2002

Non c'è pace tra gli ulivi. Un neorealismo postmoderno, a cura di Vito Zagarrio, 2002

Quaderni della **Biblioteca Luigi Chiarini**

Luigi Chiarini 1900-1975, a cura di Orio Caldiron, 2001
NON IN COMMERCIO

Antonella Montesi (con la collaborazione di Leonardo De Franceschi), *BiblioVisconti*, volume 1
NON IN COMMERCIO

Marco Bertozzi (con la collaborazione di Giuseppe Ricci e Simone Casavecchia), *BiblioFellini*, volume 1
NON IN COMMERCIO

Fuori **collana**

Mario Serandrei, *Gli scritti. Un film: "Giorni di gloria"*, a cura di Laura Gaiardoni, 1998

Carlo Lizzani, *Attraverso il Novecento*, 1998

Ilaria Caputi, *Il cinema di Folco Quilici*, 2000

«Cinema» 1936-1943 prima del neorealismo, a cura di Orio Caldiron, catalogo della mostra

Bianco & *Nero* viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta
AOSTA: Minerva

Piemonte
ALBA: Gutenberg
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Lis, Mondadori, Noce

Lombardia
BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Feltrinelli, Rinascita
COMO: Mondadori
CREMA: Dornetti
CREMONA: Fer-Net, La Rateale
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nautilus
MILANO: Cavour, Clued, Del Corso, Dello Spettacolo, Einaudi, Hoepli, Feltrinelli-B. Aires, Feltrinelli-Duomo, Feltrinelli-Manzoni, Feltrinelli-Sarpi, Pop, Rizzoli, Sapere, Utopia
MORTARA: Mirella
PAVIA: Delfino
VIGEVANO: Feltrinelli
LUGANO: Melisa

Trentino-Alto Adige
BOLZANO: Europa, Cappelli
PERGINE VALSUGANA: Athena
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato
TRENTO: Ancora

Veneto
BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese, Palazzo Roberti
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Accademia, Feltrinelli, Mondadori
VENEZIA-MESTRE: Don Chisciotte, Feltrinelli, Patagonia
VERONA: Mondadori per voi, Rinascita
VICENZA: Galla

Friuli-Venezia Giulia
GORIZIA: Goriziana
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno
SACILE: Brunetta
TRIESTE: Tergeste
UDINE: Friuli, Tarantola

Liguria
ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Feltrinelli, Fiera del Libro
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna
ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Feltrinelli, Mel Books
FORLÌ: Cappelli, Edimax
MODENA: Feltrinelli
PARMA: Feltrinelli, Fiaccadori
PIACENZA: Feltrinelli, Tuttilibri
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna

Toscana
AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Feltrinelli, Giubberosse, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte
LUCCA: Baroni
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli, Ticci
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche
ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria
PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio
ROMA: Adria, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Mel Books, Micheletti, Mondadori, Renzi, Rinascita, Rizzoli Chigi, Spazio Comune

Molise
ISERNIA: Patriarca

Campania
AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Feltrinelli, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Feltrinelli, Internazionale

Puglia
BARI: Feltrinelli, Laterza

Calabria
SOVERATO: Incontro

Sicilia
CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Broadway, Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna
CAGLIARI: Didattica Libri

Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name ______________________________

Indirizzo / Address ______________________________

Cap / Postcode ______________ Città / City ______________________________

Stato / Country ______________ Tel. / Phone ______________

Bianco & Nero

❒ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
Euro 41,32 (Italia), Euro 51,65 (Europa), Euro 61,97 (altrove)

❒ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
Euro 41,32 (Italy), Euro 51,65 (Europe), Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

❒ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❒ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❒ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❒ American Express ❒ Visa ❒ Carta Si
n. ______________________________ scadenza / expiry date ______________

❒ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only
Data / Date ______________ Firma / Signature ______________

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

€ 12,00

ISBN 88-317-7936-2